LIBRARY
MAR 1 0 1930
UNIVERSITY OF TORONTO

ART et Décoration

REVUE MENSUELLE D'ART MODERNE

L'ART décoratif, si longtemps délaissé, reprend faveur. Aux manifestations isolées par lesquelles il s'est affirmé au début, succèdent des manifestations plus compactes: à l'initiative privée des artistes, correspondent, chez les fabricants, des efforts moins brillants et moins originaux, mais plus étudiés, plus coordonnés, plus pratiques.

L'imagination est le guide unique des artistes. Elle les a souvent inspirés d'une façon très heureuse; mais ces bonheurs d'expression, tout partiels, seraient restés sans influence sur la marche de l'art décoratif s'ils n'avaient piqué d'émulation le fabricant. Nous avons vu ce dernier, à son tour, s'inquiéter, chercher, lui aussi, du nouveau, et, pour interpréter l'idée neuve, courir le risque dispendieux d'un renouvellement d'outillage. L'essai lui a réussi. Dans le papier peint, dans l'étoffe, dans la reliure, dans l'orfèvrerie, dans le vitrail, d'intéressants essais ont surgi, suivis d'encourageants résultats.

LES PÈLERINS D'EMMAÜS. L.-O. MERSON

Art et Décoration

LE VITRAIL

Le vitrail, comme tous les arts de la décoration, a été créé pour une destination précise. Il s'agissait, dans nos pays d'Occident, lorsque les murs des édifices se réduisirent aux points d'appui recevant par l'entremise des arcs la charge des voûtes et des combles, de transporter sur les claires-voies la décoration qui n'avait plus de place sur les murs. C'est en France que l'architecture renouvelait ses méthodes au XIIe siècle, imaginant pour la construction des grands édifices religieux, des quillages de pierre équilibrés de travée en travée par des contreforts extérieurs et substituant aux coupoles, aux voûtes en berceaux et aux voûtes d'arêtes, legs de l'art romain et de l'art byzantin, un organisme de nervures saillantes et de remplissages de pierres appareillées. Comment s'étonner si le vitrail, né avec l'architecture française, est demeuré au XIIe et au XIIIe siècle un art exclusivement français ?

Le vitrail, appliqué tout d'abord aux édifices religieux, n'est en réalité qu'une mosaïque translucide. Comme les mosaïques de revêtement, il est formé de fragments de verre juxtaposés suivant une forme décorative. Mais tandis que la couleur d'une mosaïque opaque n'impressionne l'œil que par réflexion, la coloration d'un vitrail est transmise directement par la lumière qui traverse la surface vitrée, et l'impression est absolument différente.

Les mosaïques byzantines, qui revêtent les voûtes et les murs d'édifices où les rayons lumineux ne pénètrent que par de rares ouvertures, admettent pour les fonds des colorations très lumineuses, le bleu ou l'or, qui s'éclairent par reflet, dessinant les contours des figures et des ornements. Pour le vitrail, l'artiste n'avait point à redouter les colorations vives, puisque la lumière les pénétrait. Ce qu'il fallait craindre, c'était le rayonnement au contact des tons francs, le bleu et le rouge par exemple pouvant se combiner en rayons violets qui eussent laissé indécise la forme à limiter. Or, voici qu'une nécessité de construction obviait à ce danger.

Les petits cubes de verre d'une mosaïque de revêtement se lient les uns aux autres et adhèrent aux surfaces des murs ou des voûtes à l'aide d'un mortier de chaux ou de ciment. C'est le plomb coulé en vergettes à double rainure qui fournit le moyen d'assembler les fragments de verre coloré d'une mosaïque

Saint Benoit, eglise Saint-Lô. GRASSET

translucide. Non seulement les ailes saillantes de ces vergettes enchâssaient dans un réseau très résistant les verres de différents tons, mais elles obligeaient l'artiste à tenir compte dans sa composition de ces lignes obscures, dont l'épaisseur variait de $0^{m},005$ à $0^{m},01$, et qui se multipliaient avec les tons. Loin de gêner l'artiste, cette obligation lui fournissait le moyen de définir chaque forme par un contour opaque qui disparaissait dans le rayonnement de la lumière, mais qui suffisait cependant pour établir entre deux couleurs juxtaposées une sorte de zone neutre, et pour éviter ainsi la combinaison de deux couleurs.

La technique du vitrail n'a point sensiblement changé pendant cinq siècles. Elle est définie par Théophile dans son célèbre « Essai sur divers arts » *(Diversarum artum Schedula)*. On dessinait d'abord, en rouge ou en noir, la composition sur une table plane, blanchie à la craie, en réservant l'épaisseur des vergettes de plomb; on levait ensuite les panneaux ou patrons correspondant aux divisions nécessitées par les changements de couleur; on coupait alors suivant le panneau, chaque morceau de verre coloré. A une époque où l'on n'utilisait pas les propriétés du diamant, et où la coupe du verre était préparée par une fêlure résultant de l'application d'un fer rouge, l'opération était délicate et la coupe devait être régularisée à l'aide d'une pince, détachant de proche en proche de petits éclats de verre pour atteindre le contour.

Cela fait, on calquait en transparence, à l'aide de grisaille, mélange d'oxyde de fer parfaitement broyé et d'eau légèrement acidulée, le trait des ornements ou des figures. Dans un vitrail où la lumière doit passer partout, où toute partie obscure équivaudrait à une tache, il était indispensable d'adopter pour le modelé et pour l'ombre, un procédé conventionnel facilitant le passage des rayons lumineux. Aussi est-ce par une série de traits juxtaposés, larges dans l'ombre et amincis vers la lumière, que le peintre verrier procédait à l'exécution sur verre des modelés de sa composition.

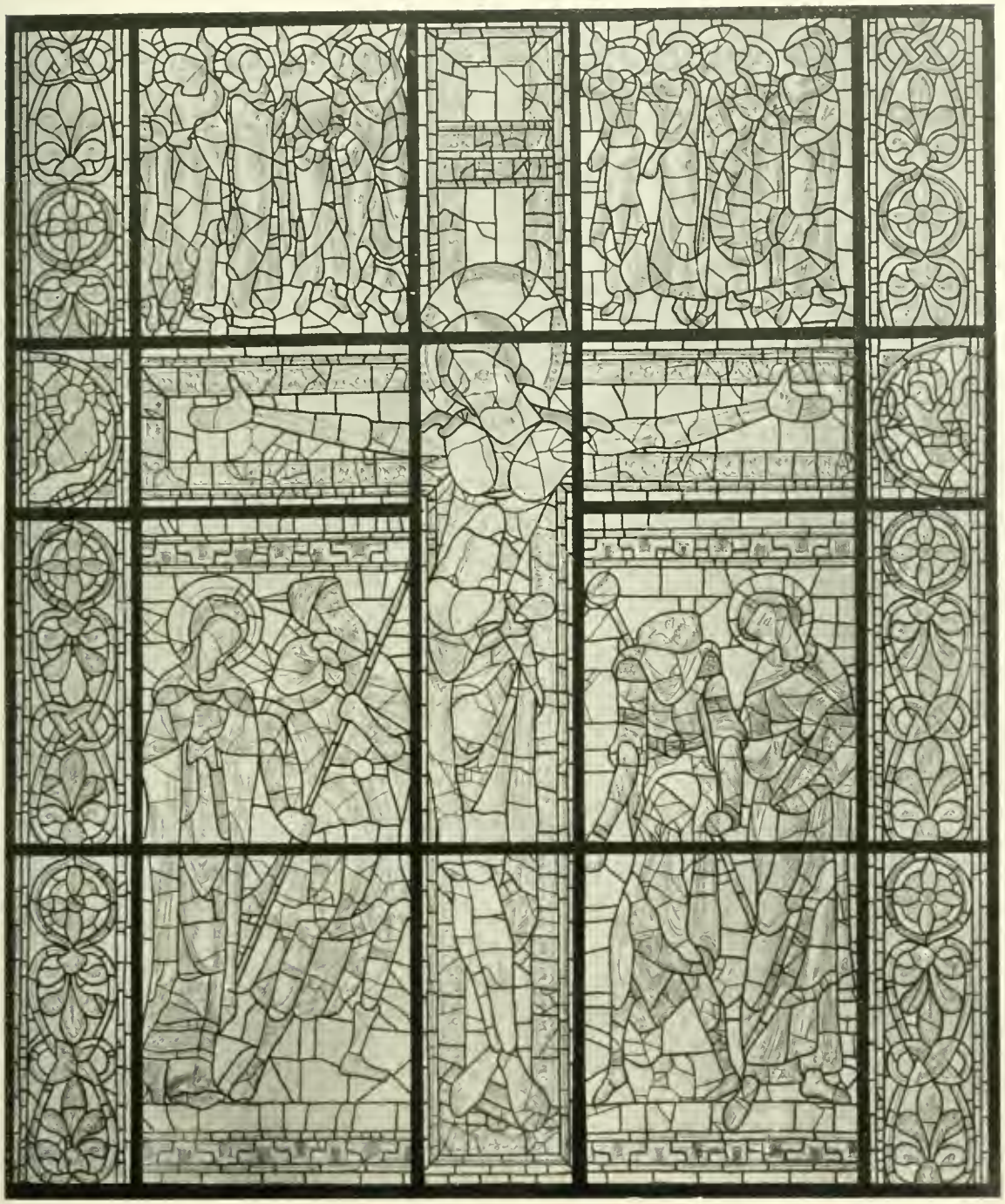
Déjà la mosaïque de revêtement, par l'assemblage même des petits cubes de verre, avait nécessité pour le dessin des figures une interprétation décorative et des conventions analogues. Là aussi, il avait fallu simplifier le tracé des ombres en enveloppant les formes par les cubes de verre, et, comme on peut le voir sur les magnifiques mosaïques du transept sud à Saint-Marc de Venise, le fond d'or reflété passe en filets minces entre les lignes d'ombre pour les éclairer en quelque sorte. Les filets de lumière passant entre les lignes noires de la grisaille agissaient de même en se chargeant du ton du verre et donnant par rayonnement l'illusion d'ombres colorées.

D'ailleurs, si des procédés techniques on passe à l'étude des thèmes décoratifs, on reconnaît de singulières analogies au XIIe siècle entre la mosaïque et le vitrail. La verrière de la Passion qui décore l'abside de la cathédrale de Poitiers, et qui est peut-être la plus belle œuvre décorative de cette époque, a de singuliers rapports pour la composition et pour le style avec la mosaïque de Saint-Marc qui représente le même sujet. Le Christ de Saint-Marc est, comme celui de Poitiers, beaucoup plus grand que tous les personnages qui l'entourent; l'attitude est la même et l'anatomie du corps, accentuée à Poitiers par la mise en plomb, est presque identique; les figures de la Vierge et de saint Jean, celles des soldats intercalées dans les compartiments inférieurs de la croix, ont le même sentiment, la même allure.

Il n'y a pas lieu d'en être surpris si l'on songe que l'art oriental, celui des mosaïstes et des peintres byzantins, inspira jusqu'au XIIe siècle toute composition décorative en Occident, et que l'art grec avait déjà fixé les thèmes empruntés soit à la vie du Christ, soit à la vie de la Vierge, soit aux légendes des saints. La composition est d'ailleurs très simple : les figures, isolées le plus souvent les unes des autres, se détachent dans les verrières primitives sur des fonds unis, rouges ou bleus, plus rarement blancs, ainsi qu'on le remarque à Poitiers, à Angers ou à Châlons.

Les colorations claires du XIIe siècle se modifient pendant le siècle suivant: les bleus et les jaunes sont plus soutenus, et les médaillons des vitraux légendaires ont, notamment dans les bas-côtés de la cathédrale de Chartres, des colorations si intenses qu'on distingue à peine les sujets. D'ailleurs, c'est de la moitié du XIIe siècle à la moitié du XIIIe, à l'époque où s'élevèrent nos grandes cathédrales, qu'ont été créées les grandes œuvres de décoration translucide, les verrières du portail occidental, celles de la grande nef et du transept à Chartres, celles des collatéraux de la cathédrale de Sens, celles de l'ancienne cathédrale de Châlons, les vitraux de la nef d'Angers et de l'abside de Poitiers, ceux des fenêtres hautes à la cathédrale de

Bourges, et tant d'autres qui attestent à cette époque la grandeur et l'originalité de l'art français. Il est à remarquer qu'une seule cathédrale



Passion de Poitiers.

construite hors de France, la cathédrale de Tolède, possède encore au transept des vitraux du XIIIe siècle. Mais j'ai signalé, il y a quatre ans, à mes élèves de l'École des Beaux-Arts les rapprochements à faire entre cette cathédrale et celle de Bourges. Non seulement l'église de Tolède reproduit le chœur de Bourges avec ses chapelles et ses bas-côtés étagés, mais les détails d'ornements et les profils des moulures ont

de tels rapports dans les deux édifices, qu'on ne peut douter de l'origine française du monument.

JEANNE D'ARC. GRASSET

Jusqu'à la fin du XIVe siècle, la mosaïque translucide ne se modifie que par des nuances de style. Si la technique demeure invariable, la composition se complique, le geste et le mouvement s'exagèrent, le dessin est souvent défectueux. La réaction contre ces défauts, qui se manifeste dès le début du XVe siècle, a pour point de départ le progrès du dessin résultant d'une étude plus attentive du modèle vivant. Cependant la figure n'a, dans les compositions de cette époque, qu'une importance secondaire; elle est subordonnée aux décorations architectoniques qui envahissent alors les fenêtres, encadrant les figures dans des niches surmontées de gables et accotée des pinacles. C'est une idée singulière que celle de cette transition d'architecture peinte en grisaille entre l'architecture réelle et les sujets colorés. L'invention d'une couleur d'application, le chlorure d'argent, teintant en jaune par cémentation le verre incolore, avait contribué au développement de ces grisailles émaillées de jaune, critiquables sans doute pour une décoration monumentale, mais se prêtant aux délicatesses que comporte le vitrage d'une habitation.

Avec le XVe siècle, commencent pour le verre de nouveaux procédés de fabrication. Jusque-là, les verres, dont les colorations sont obtenues par des oxydes métalliques, étaient colorés en masse ; l'impureté des matières colorantes et les défauts mêmes de la fabrication fournissaient aux artistes des verres d'épaisseur et de tonalité inégales dont ils tiraient merveilleusement parti pour le modelé des figures. L'un des procédés de fabrication les plus curieux est

assurément celui du verre rouge qui, jusqu'au XIVe siècle, parait coloré en épaisseur. L'étude au microscope d'une section faite dans un fragment de verre rouge provenant de la grande verrière de Poitiers, m'a permis de reconnaître que le rouge, dû au sous-oxyde de cuivre, s'est développé dans une masse vitreuse, teintée en bleuâtre par le protoxyde de cuivre, au contact de globules ou de filets d'un verre réducteur jaunâtre à base de fer. Ainsi l'inclinaison des filets et globules rouges répartis dans la masse, recevant les rayons de lumière sous des angles très différents, se prêtait à des phénomènes de réfraction qui augmentaient singulièrement l'éclat du verre rouge. A cet égard, la fabrication moderne demeure encore inférieure à la fabrication du XIIe siècle.

Dès les premières années du XVe siècle, un nouveau procédé, celui du placage, avait régularisé la fabrication du verre rouge en donnant comme support à la couche mince du verre teinté, qui serait opaque en épaisseur, un verre non coloré. Il suffisait de faire, au bout de la canne servant au soufflage du verre, plusieurs « cueillies » dans les creusets contenant des verres colorés différemment, pour obtenir ainsi par superposition toutes les nuances ; c'est le procédé qui fut appliqué d'une manière générale du XVe au XVIe siècle.

A cette époque, le vitrail, qui tendait à se décolorer par l'abus des grisailles, reprend pour une période très courte ses qualités de mosaïque translucide aux tons francs et vibrants. Les progrès du dessin corrigent les défauts d'anatomie, apparents dans les œuvres primitives, et

SAINT MICHEL. GRASSET

l'harmonie des colorations n'a point à en souffrir. Cette seconde période glorieuse pour notre art est bien caractérisée par les vitraux

du chœur de l'église de Montmorency, par le Jessé de l'église Saint-Godard à Rouen, par

TÊTE DE JEANNE D'ARC. GRASSET

les vitraux de Beauvais, œuvre d'Engrand le Prince, par les verrières des églises de Troyes. Les œuvres sont très nombreuses : c'est par milliers qu'on les compte dans nos cathédrales et nos églises.

Cette belle période de production est antérieure à 1550. Vers cette époque, l'invention des émaux et la gravure contribuent à une décadence rapide de l'art du vitrail. L'émail, permettant la juxtaposition de plusieurs tons sur une feuille de verre, sans interposition de plombs, paraissait être un progrès. Mais qu'est la transparence de l'émail comparée à celle du verre, et comment empêcher les émaux, au moment de la fusion, de couler l'un dans l'autre, en détruisant les contours qui sont la condition essentielle de toute composition décorative? Non seulement la mise en plomb est indispensable pour éviter le rayonnement des tons, mais elle forme un réseau si élastique, en assemblant des morceaux de petite dimension, qu'elle assure en quelque sorte la perpétuelle durée de l'œuvre malgré son apparente fragilité. Nous n'avons plus une seule peinture intacte du XIIe siècle, et grâce à l'excellente fabrication des verres anciens, la grande verrière de la cathédrale de Poitiers est encore vive de couleur comme au premier jour.

La vulgarisation, par les gravures sur bois et sur cuivre, des œuvres principales des maîtres allemands et italiens eut sur la composition décorative en France, une déplorable influence. Désormais on ne crée plus un vitrail en vue de sa destination : on se contente de démarquer effrontément les gravures qui courent les ateliers. Les figures de la fable de Psyché, gravées par le Maître au dé, deviennent avec quelques variantes celles d'un vitrail de Gisors représentant la vie de la Vierge, ou d'un vitrai d'Ecouen sur lequel est figurée la Visitation. Les vitraux de Conches dans l'Eure sont les copies, ainsi que je l'ai prouvé, ici d'une gravure d'Albert Durer, là d'une gravure du Maître à l'étoile, là encore d'une gravure d'Hans Sebald Beham. Dans cette effroyable décadence, l'art du vitrail disparait au XVIIe siècle, et sa renaissance en France date à peine de cinquante ans.

Elle est due certainement au mouvement d'opinion provoqué par des artistes et des écrivains éminents, les Lassus, les Viollet le

TÊTE DE SAINT MICHEL. GRASSET

Duc, les Duban, les Mérimée, les Vitet, en faveur des chefs-d'œuvre longtemps délaissés

de notre art au Moyen Age. Les réparations de l'église abbatiale de Saint-Denis et de la Sainte-Chapelle fournirent l'occasion favorable ; un concours fut ouvert pour la restauration des verrières, et les lauréats, Steinheil et les frères Gérente, en furent chargés. Tout était à reconstituer : on ne savait même plus fabriquer le verre rouge ; quant aux autres verres colorés, l'industrie les fournissait en feuilles aussi régulières de fabrication que criardes de ton, et malgré les efforts des architectes qui, comme Viollet-le-Duc, dessinaient eux-mêmes les cartons, l'exécution était bien imparfaite.

C'est cependant dans les travaux des monuments historiques que se sont reconstituées depuis cinquante ans nos industries d'art, chaque chantier devenant une école où se formaient des ouvriers, des artistes habiles, étudiant passionnément les œuvres anciennes jadis dédaignées, cherchant à reconnaître les procédés anciens d'exécution et à s'en inspirer dans leurs travaux.

Tout d'abord, on borna son ambition à la conservation des vitraux anciens. C'était déjà un travail considérable ; il fallait, en utilisant les indications données par les parties anciennes d'un vitrail, éliminer les morceaux étrangers qui y avaient été intercalés par la suite des temps, fabriquer, pour boucher les trous, des verres de même coloration, remettre en place les morceaux déplacés en tirant parti pour ce travail d'interpolation, des indications fournies par le réseau des plombs anciens et par les contours plus ou moins grugés des verres pouvant s'adapter à ce réseau. Il fallait encore compléter, sur les morceaux neufs intercalés, les traits de grisaille, parfois refaire une tête ou une figure complète, afin de rendre compréhensible une scène ou une composition. On conçoit que des travaux de ce genre aient exigé des études archéologiques très approfondies en même temps que des connaissances techniques très étendues. Bien que ces travaux aient toujours été exécutés avec prudence, il me semble qu'il conviendrait à l'avenir de distinguer par un signe apparent les morceaux neufs des morceaux anciens, et, dans le cas où une figure serait à refaire, de se contenter de rétablir la mosaïque de verre dans son réseau de plombs sans chercher à créer par le dessin une figure neuve qui ne peut être qu'un pastiche.

Sainte Madeleine. GRASSET

Dans les verrières du XIIe et du XIIIe siècle, dont le grand effet tient aux colorations mêmes et à leur distribution, le dessin anatomique est secondaire. Il n'en est pas de même dans les verrières du XVIe siècle, où le dessin, quoique simplifié en vue d'une décoration translucide, est essentiel. Les peintres verriers, très aptes à restaurer les vitraux de nos anciennes cathédrales, étaient moins bien préparés à des études de formes, qui nécessitaient un autre

apprentissage. Aussi, les restaurations faites de verrières du XVIe siècle sont-elles en général moins à l'abri des critiques que celles des vitraux antérieurs.

Limité à de savantes reconstitutions, l'art du vitrail n'était pas encore, il y a quinze ans, en voie de progrès dans un sens vraiment moderne, et si parfois quelques-uns de ces restaurateurs habiles abordaient une composition, on pouvait mesurer la distance qui sépare l'invention artistique de la plus consciencieuse imitation.

Cependant, pourquoi l'art du vitrail aurait-il aujourd'hui moins que jadis l'occasion d'être appliqué? La technique est invariable; il n'y a pas plusieurs moyens d'assembler et de mettre en plomb les morceaux de verre coloré. Nos verriers, à la demande des artistes, ont étudié les verres anciens, et sauf peut-être pour le verre rouge, les procédés de fabrication se sont perfectionnés à ce point que nous disposons aujourd'hui, comme au XVIe siècle, de toutes les nuances de verre. Nous avons même, grâce au placage, ces nuances dans un même morceau, et l'artiste sait disposer ses coupes pour utiliser la partie claire dans la lumière et la partie foncée dans l'ombre, en évitant d'obscurcir le vitrail par la grisaille.

La gravure, d'un emploi si difficile lorsqu'il fallait enlever à la pointe ou au touret la couche supérieure d'un verre plaqué, est facilitée aujourd'hui par l'emploi de l'acide fluorhydrique; quant à la coupe, le diamant remplace avantageusement le fer rouge et la pince à gruger.

Le Printemps. GRASSET

Si la composition de carton s'exécute au fusain ou au crayon sur une feuille de papier au lieu d'être exécutée au pinceau sur une table revêtue d'un enduit blanc, le principe de la composition décorative ne peut varier. Il s'agit toujours, quel que soit le style des figures ou des ornements, d'approprier la composition à la place qui lui est réservée dans l'ensemble, d'y subordonner la grandeur des figures en évitant les complications de plans perspectifs, qui risqueraient de décomposer la surface à décorer et auraient l'inconvénient de n'admettre qu'un seul point de vue. D'ailleurs, il est impossible de dessiner un carton sans tenir compte de l'épaisseur du plomb : le plomb, c'est le dessin d'un vitrail.

Mettez en parallèle le tracé des plombs d'un vitrail du XIIe, celui de la Passion de Poitiers, que j'ai dessinés lorsque j'ai reproduit ce vitrail à l'aquarelle, avec un carton de M. Grasset, celui du Printemps ou de l'Automne par exemple, vous verrez que l'artiste du XIXe siècle compose encore son carton comme le composait son confrère du XIIe siècle. Depuis quinze années, en effet,

les progrès accomplis sont considérables, et le vitrail tend à redevenir en France un art ayant sa technique, laquelle, loin de nuire à l'initiative de l'artiste, aide singulièrement à l'effet du décor translucide.

La difficulté consistait, pour le vitrail comme pour la tapisserie, dans la composition des cartons. L'enseignement donné aux peintres à l'École des Beaux-Arts les préparait beaucoup mieux à l'exécution d'une figure nue ou drapée qu'à l'invention d'une œuvre décorative, exigeant des études spéciales sur l'ornement, sur le costume, sur le mobilier, sur ces mille détails dont l'interprétation juste donne tant de prix aux fresques d'un Mantegna ou d'un Benozzo Gozzoli. On se rappelle le mot d'Ingres : « L'Industrie, nous n'en voulons pas. » Or, pour les peintres, le vitrail était encore, il y a quinze ans, une industrie.

Après l'exposition de vitraux que j'organisai en 1884 et où figuraient, à côté d'œuvres originales, des dessins anciens du plus beau caractère; après la publication des verrières de Montmorency et d'Écouen, et la formation au Palais de l'Industrie d'une collection de verrières anciennes acquises par l'État sur ma proposition pour former le premier fond d'un musée d'enseignement, d'éminents artistes ont compris l'intérêt qui s'attache à la renaissance d'un art qui fut, à proprement parler, du XIIe au XVIe siècle, la peinture française, et qui peut d'autant mieux s'approprier aux idées modernes, que l'usage du fer tend à l'établissement de grandes baies, dont le vitrail devrait former naturellement la décoration.

L'Automne. GRASSET

Parmi les verrières importantes exécutées en France dans ces quinze dernières années, il y a lieu de distinguer celles qui, par leur destination, par le choix des sujets, sont des œuvres de décoration monumentale, et celles d'un caractère plus intime, destinées à orner les fenêtres d'un appartement, tout en y ménageant l'introduction de la lumière. Pour celles-ci, on comprend qu'il importe d'éviter des colorations trop intenses qui obscurciraient les pièces d'habitation et donneraient des tons faux aux étoffes ou aux peintures. Dans certains cas, c'est la grisaille et le jaune d'argent qui ont été préférés.

Pour les premières, au contraire, qui constituent la décoration principale d'une grande salle, y tenant lieu de peintures murales, l'artiste n'a pas à craindre les oppositions franches : il suffit qu'il observe l'harmonie des couleurs, sachant employer à propos chacune d'elles et surtout utiliser le bleu qui, dans toutes les verrières anciennes, donne la note lumineuse, souvent même aux dépens du blanc.

Parmi ces verrières, je citerai celles exécutées sur les cartons de M. Jean-Paul Laurens pour la chapelle du château de Chaumont, celles qu'a composées M. François Ehrmann pour la cathédrale d'Autun et pour l'église de Montmorency, le vitrail de M. Luc-Olivier Merson, représentant les pèlerins d'Emmaüs et la jolie scène de danse commandée par M. Vanderbilt, et dont le dessin est au Luxembourg. Je citerai encore les vitraux de Jeanne d'Arc composés par M. Grasset, lors du concours ouvert pour la décoration de la cathédrale d'Orléans, deux verrières du même artiste représentant l'une Jeanne d'Arc, l'autre saint Michel exécutées pour M. Mignon, un saint François d'Assise destiné à l'église de Merville, et dans le même monument cinq verrières absidales, notamment celle du centre où est figurée la Trinité entre les attributs des Evangélistes.

ÉDUCATION DE LA VIERGE. EHRMANN.

Comme il arrive au début d'une renaissance artistique, surtout à une époque d'individualisme, les caractères de ces œuvres sont très différents. M. Olivier Merson a su trouver une expression nouvelle et profondément religieuse d'un sujet bien souvent traité. Il y ajoute le charme exquis d'un dessin très pur, enveloppant bien les formes, et si nettement écrit pour la mise en plomb qu'il donne l'illusion du vitrail exécuté.

Le sujet emprunté au vitrail d'Autun, l'éducation de la Vierge, est l'un de ceux que M. Ehrmann a le mieux traités, rajeunissant aussi ce thème ancien par le style des personnages, sans rien lui enlever de cette naïveté charmante qui tient autant à l'expression des figures qu'à l'étude du milieu où se passe la scène.

M. Grasset a plus que tout autre le tempérament d'un décorateur. Il en avait donné la mesure dans ses brillantes illustrations des *Quatre Fils Aymon*. Son concours d'Orléans nous a révélé un peintre verrier capable de concevoir, dans un sentiment d'extraordinaire unité, une œuvre considérable, et d'apporter dans la disposition et le dessin de chaque scène l'interprétation décorative qui lui convient. A cet égard, je considère comme des chefs-d'œuvre le sacre de Charles VII à Reims et la scène du supplice.

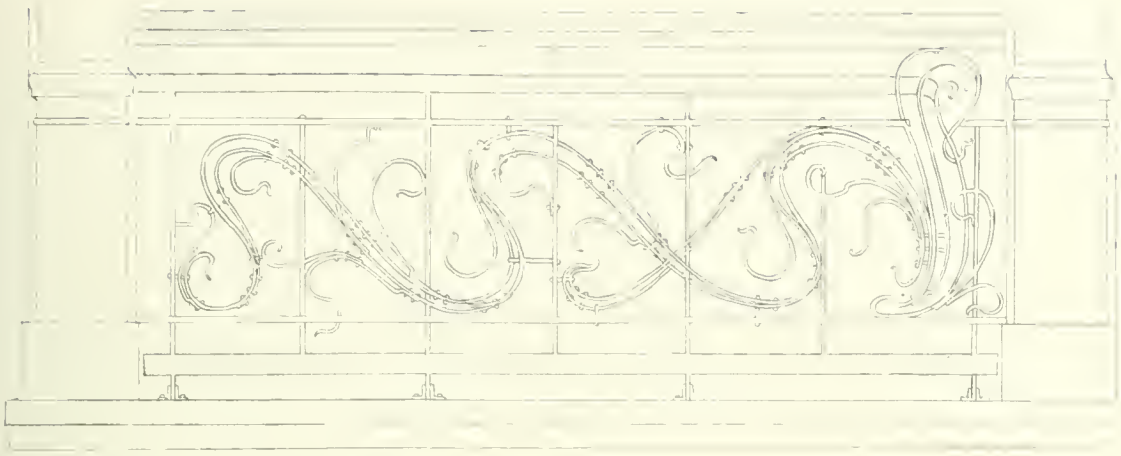
Je retrouve les mêmes qualités dans la Jeanne d'Arc foulant aux pieds le léopard d'Angleterre, et dans le saint Michel terrassant le dragon.

Si les formes archaïques, qu'on reproche parfois à M. Grasset, sont justifiées, c'est bien lorsqu'il s'agit de représenter Jeanne d'Arc, tout armée, tenant en main son étendard.

Ce reproche d'archaïsme ne tient pas d'ailleurs devant l'examen de compositions aussi ingénieuses que la verrière absidale de la Trinité à l'église de Merville ou que les gracieuses figures du Printemps et de l'Automne.

Nous avons donc en France des peintres capables de composer une verrière suivant les lois immuables de toute composition décorative. Comment cette verrière doit-elle être exécutée, par quels moyens, avec quels matériaux? C'est ce qu'il convient d'examiner.

(A suivre) LUCIEN MAGNE.



L'Art Décoratif en Belgique

UN NOVATEUR : VICTOR HORTA

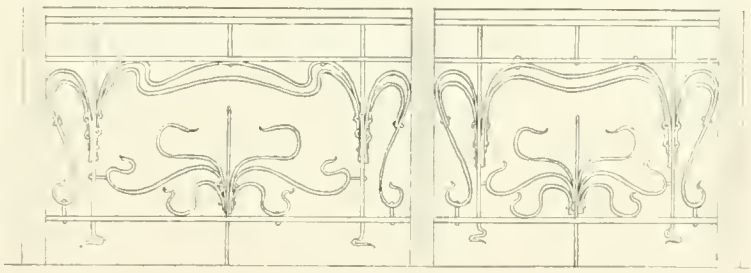
Il s'agit d'un novateur, en effet.

Dans le mouvement qui emporte aujourd'hui tout artiste à la poursuite de formes nouvelles dictées par un nouvel idéal, l'architecte s'est mis en branle le dernier. Instruit à l'école du passé, nourri dans le respect de la tradition et gavé, dès sa prime jeunesse, de formules servant à tous usages, il avait rompu sous la Monarchie de Juillet, sous l'Empire, avec l'habitude de la recherche et, par suite, avec l'accent personnel.

Quelque doué qu'il fût, il se préoccupait peu d'inventer. Comme nous composions en rhétorique nos devoirs latins avec des recueils d'expressions — l'architecte marquetait ses projets de pièces d'emprunt quêtées dans les morceaux choisis de l'art classique. Son effort se bornait à les raccorder; un joli travail d'arrangement lui tenait lieu d'originalité. C'est merveille qu'il soit né sous ce régime un Garnier, qu'un Vaudremer s'y soit fait sa place au soleil.

A ce métier de pasticheur, on perd nécessairement le goût de son art, le sens de sa fonction. Aussi, l'architecte avait-il vu, peu à peu, son autorité et son rôle s'amoindrir. Du jour où il ne fut plus, pour ses collaborateurs, l'excitateur du cerveau et le guide de la main qu'il doit être, ses collaborateurs, un à un, le délaissèrent. Ils se dérobèrent à cette direction vague et molle, ils reprirent leur liberté d'action, ils travaillèrent chacun à leur guise. Le décorateur, l'ornemaniste, le sculpteur sur pierre ou sur bois se livrèrent à leur inspiration sans contrôle; l'ébéniste et le tapissier, le céramiste, le menuisier, le ferronnier, le ciseleur et le peintre-verrier firent de même. Jamais, entre les divers éléments qui concourent à la décoration, le malentendu ne fut plus grand et la cacophonie plus complète.

A quelque chose pourtant ce malheur fut bon. Les artistes avaient appris à chercher : ils s'essayaient à la chasse aux idées, ils s'ingéniaient à trouver eux-mêmes des modèles.

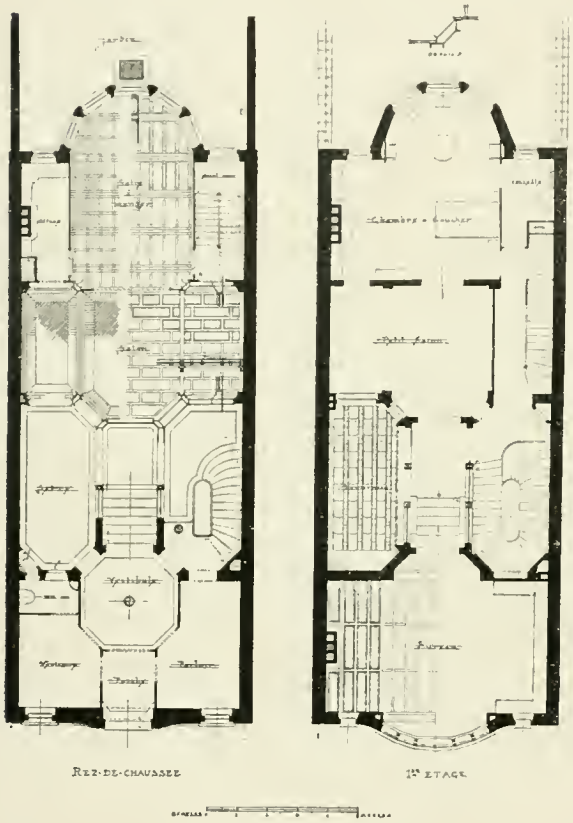


Balcon en Fer.

Ils recoururent à l'éternelle conseillère, la nature; ils rafraichirent leurs inspirations à ce

contact, ils y renouvelèrent leur bagage, et de cet effort sérieux, continu, est sortie peu à peu la renaissance à laquelle nous assistons en ce moment.

A vrai dire, la marche est lente. L'incohé-



Plans de la maison Tassel.

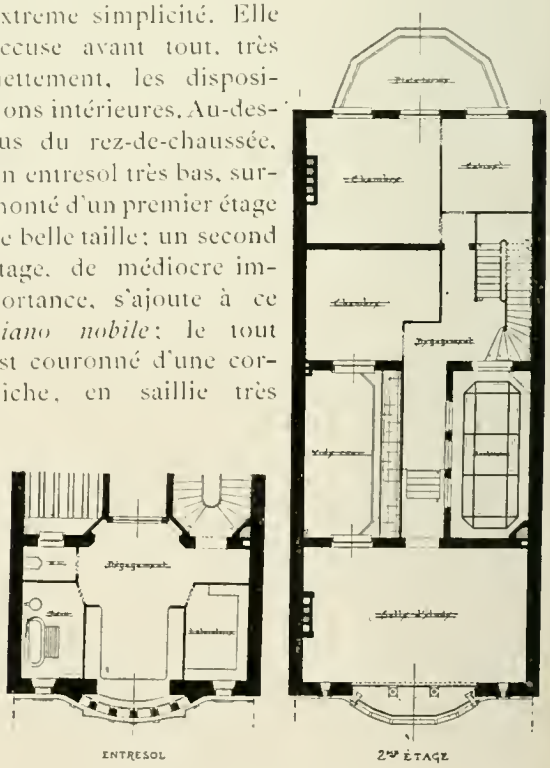
rence, le désordre et le manque de discipline la retardent. Pour conduire le « nouveau bateau » droit au but, il lui fallait au gouvernail un pilote. Pour coordonner et faire aboutir toutes ces recherches, il eût fallu le coup de barre d'un de ces vigoureux maîtres d'œuvre dont la fantaisie, tempérée par un rigoureux esprit de méthode, enfanta les merveilles du gothique. L'art nouveau a manqué de maîtres d'œuvre.

Il en surgit à présent de tous côtés, qui ne manquent ni d'originalité ni de mérite, mais nulle part il ne s'est rencontré d'inventions plus hardies et plus neuves, d'art à la fois plus logique et plus profondément personnel que dans les travaux d'un jeune architecte, Victor Horta, — dont la Belgique a le droit d'être fière.

Un récent voyage en Brabant m'a mis en en rapport avec lui. Ancien élève de Balat qui fut, dans la note classique, l'architecte le plus estimé de son pays, et qui dressa les plans du Musée d'Art ancien de Bruxelles, Horta n'a commencé à construire, à donner sa note personnelle, que depuis quatre à cinq ans. Son œuvre est donc encore, malgré l'activité qu'il déploie, très restreinte : elle n'en est pas moins forte.

Contrairement à l'usage français qui nous parque, vu la cherté des terrains, dans des maisons de rapport occupées par de nombreux locataires, et presque toutes conçues dans le même esprit, uniformément bâties dans le même style, le type de la maison bourgeoise, en Belgique, est le petit hôtel ; Horta en a construit en cinq ans une demi-douzaine. Voici son premier essai, destiné à un célibataire. C'est la maison Tassel, rue de Turin.

Quoiqu'elle s'élève à deux pas de l'avenue Louise, dans le quartier le plus élégant de Bruxelles, sa façade, en pierre nue, est d'une extrême simplicité. Elle accuse avant tout, très nettement, les dispositions intérieures. Au-dessus du rez-de-chaussée, un entresol très bas, surmonté d'un premier étage de belle taille ; un second étage, de médiocre importance, s'ajoute à ce *piano nobile* ; le tout est couronné d'une corniche, en saillie très



Plans de la maison Tassel.

légère, sur laquelle s'avance le chéneau.

De l'entresol au second, la partie centrale du logis se projette, en une double loggia, au dehors par un encorbellement circulaire dont le linteau de la porte suit le mouvement. Des

deux côtés de la porte, une console en soutient la charge. Répartis sur la baie de l'entresol, de robustes piliers ronds servent d'appui à la corniche sur laquelle s'assied le bel étage. Or le bel étage pèse lourd : l'architecte a donc fait en pierre les piliers sur lesquels il repose, et il n'a laissé entre eux que peu d'espace. Le premier étage, au contraire, n'ayant à supporter qu'un simple balcon de fer, le constructeur y remplace les piliers trapus par de sveltes et minces colonnettes, qu'il exécute, non plus en pierre, mais en fer. Il les réduit en même temps de cinq à quatre.

Au second, l'encorbellement disparaît et fait place à une baie carrée de même largeur. Deux colonnettes en fer s'y insèrent et portent sans faiblir la corniche.

De ce parti-pris d'ensemble dérivent, dans la façade, les seules lignes qui en rompent, par quelques saillies, la mâle simplicité.

L'architecte n'a donné libre cours à son imagination que dans le détail. Voyez par quels motifs ingénieux, dérivés de l'art gothique, dont ils rappellent les griffes, les piliers de l'entresol sont reliés à leur soubassement, à leur entablement.

Au premier, voyez le joli mouvement de la grille, l'imprévu des colonnettes de fer et leur grâce; voyez aussi comme ces colonnettes de fer, par leur soupçon de chapiteau, font corps avec les poutrelles de même métal qui portent l'entablement, et dites-moi ce que vous pensez de ces trouvailles.

Maison Tassel, façade.

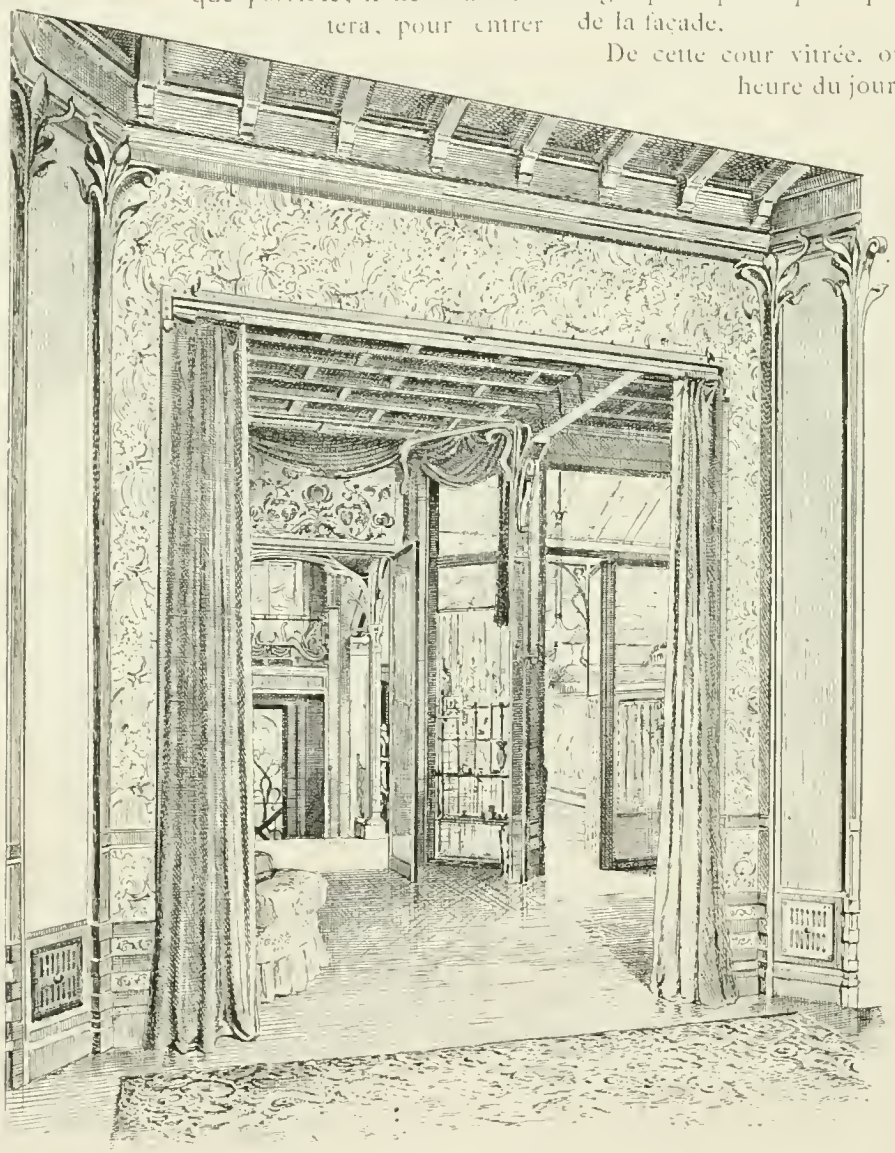
Mais, dans la maison elle-même des surprises bien autres vous attendent.

Vous voilà sous le porche, pavé de mosaïque, tout entier lambrissé de bois verni, éclairé, par un vitrail intérieur, d'un jour apaisé, mystérieux.

Est-ce en étranger que vous venez? N'avez-vous à faire au maître de céans que des communications sans grande importance? Passez à droite. Vous y trouverez une pièce un peu plus vaste, un parloir de couvent, meublé du strict nécessaire, table et chaises, et volontairement gris d'aspect, sorte de terrain neutre, où l'on viendra vous recevoir pour vous expédier au plus vite, sans que vous ayez vu de l'intérieur quoi que ce soit.

Êtes-vous un familier de la maison? La porte

de gauche s'ouvrira; vous pénétrerez en ami dans le vestiaire, aussi souriant, clair et gai que le parloir est morne; vous y déposerez sans façon le pardessus, la canne et le chapeau qui vous gênent; dans un cabinet adjacent, vous ferez, s'il y a lieu, une toilette aussi complète que possible; il ne vous restera, pour entrer dans cet intérieur si bien clos, abrité si soigneusement des curieux, qu'à pousser une porte.



Le Salon, le Vestibule et le Jardin d'Hiver, vus de la Salle à Manger.

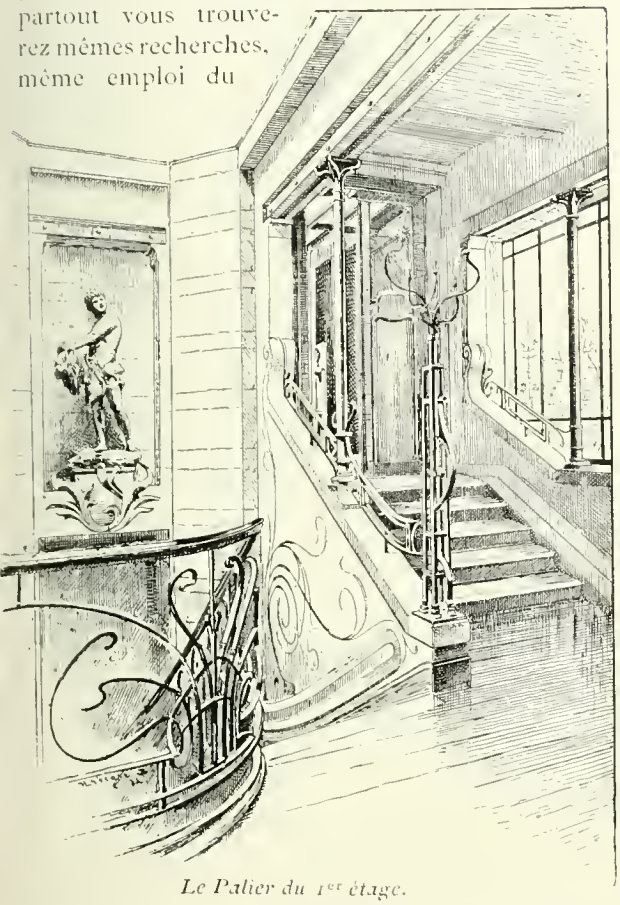
Un flot de lumière, dans le vestibule octogone, vous accueille. Un escalier de sept marches vous fait face. Au delà du palier qui le termine, une grande baie s'ouvre sur un salon; vous distinguez à votre droite l'escalier qui monte aux étages supérieurs, à votre gauche, et sur le même plan que le palier, un jardin d'hiver, où les palmiers étalent complaisamment l'éventail dentelé de leur feuillage.

Poursuivez l'examen : vous vous rendrez compte que la maison est composée de deux parties bien distinctes; au fond, le corps de logis principal séparé par une cour vitrée de la façade.

De cette cour vitrée, où le soleil, à toute heure du jour, vous visite, l'architecte a fait le centre et le foyer lumineux de la demeure. Il a supprimé autour d'elle, autant qu'il l'a pu, les murs pleins. Les piliers de maçonnerie qui la transformeraient en un puits, ont été remplacés par une charpente métallique apparente, renforcée çà et là de colonnettes, dont les colorations d'un vert clair et la forme, soigneusement cherchée, délicieusement trouvée, concourent à l'envi à la décoration générale. Tigès légères, feuillues par le haut, s'élançant comme d'un stipe à leur base, elles continuent d'une manière charmante pour l'œil la sensation de verdure et de fraicheur dont le jardin d'hiver vous imprègne. Et c'est merveille de voir courir sur les murs, en capricieuses arabesques de couleur, tout un semis de feuillages stylisés qui prolongent encore l'illusion et se marient en combinaisons harmonieuses aux rinceaux du fer assoupli.

Gravissez maintenant les sept marches et passez au salon. Visitez, après le salon, la salle à manger qui prend jour, par un penta-

gone vitré, sur un jardinet enclos de murs, — partout vous trouverez mêmes recherches, même emploi du



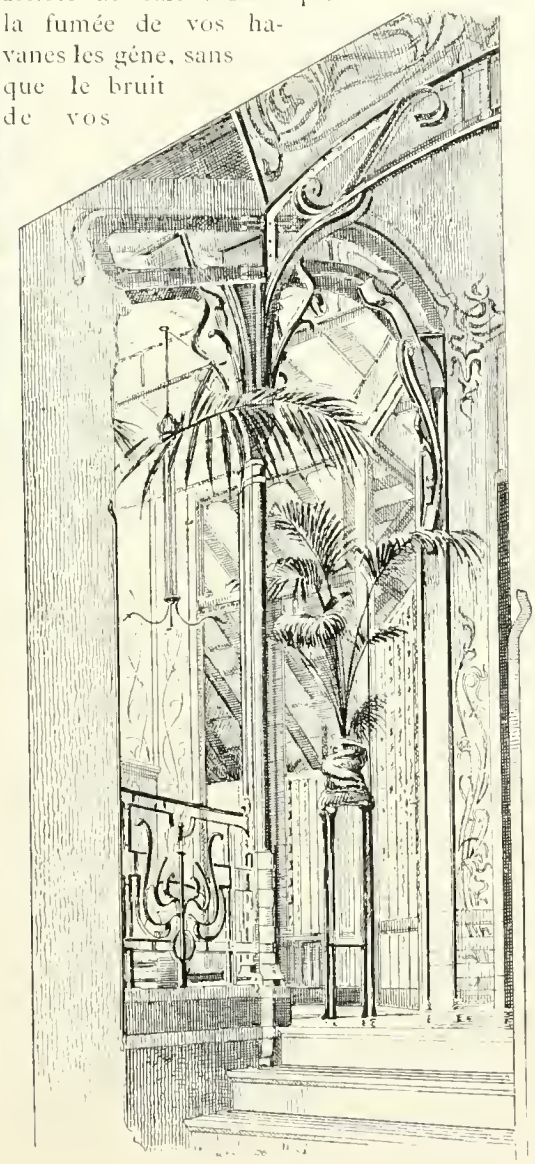
Le Palier du 1er étage.

fer apparent, mêmes colorations et mêmes formes heureuses imprévues, décoratives à souhait, du métal.

Mais le temps presse : revenons sur nos pas et du palier montons à l'entresol ménagé dans le corps de logis sur la rue. Donnons un coup d'œil, en passant, au joli dessin de la rampe, examinons curieusement la muraille où reparait, sous un aspect plus nouveau, en courbes de plus en plus tourmentées, le motif sinueux du palier.

Vous voici à l'entresol : vous n'êtes pas encore au bout de vos surprises. De la partie centrale, éclairée par un vitrail sur la rue, l'architecte a fait un fumoir, flanqué d'une salle de bains d'un côté, d'un laboratoire de l'autre. Aux murailles, garnies sur leur pourtour d'un divan, des spirales de flammes, stylisées, tordent avec fureur leurs volutes sur un fond bizarre d'améthyste qui va se dégradant vers le haut, et dont la note étrange, en harmonie avec les couleurs du vitrail, flamboyant lui aussi, est d'un charme singulièrement attirant.

La cigarette fumée, le porto de l'amitié absorbé, levez-vous. Avant de retourner au palier, arrêtez-vous dans cette façon de vestibule qui sert de dégagement au fumoir et, par la grande baie qui le relie à la cour centrale vitrée, penchez-vous. Vos regards iront sans peine, au-delà du salon qui règne au rez-de-chaussée, jusqu'au fond de la salle à manger. Les soirs de réception, s'il vous plait de fumer un cigare, vous n'en resterez pas moins, par cette baie, en communication perpétuelle avec les mélomanes qui tiennent leurs assises au salon. Sans que la fumée de vos havanes les gêne, sans que le bruit de vos



Le Palier du Salon.

conversations les émeuve, vous percevrez les

sons de leurs instruments ou l'accord étoffé de leurs voix, et vous saurez gré de cette disposition point banale à Horta.

Passons sur le cabinet de travail, qui occupe toute la largeur de l'hôtel, au premier, au-dessus du fumoir ; passons également sur la chambre à coucher, précédée d'un salon tout intime, au premier étage du corps de logis principal ; contentons-nous enfin d'ajouter que le second est divisé en chambres d'amis et en pièces réservées à la domesticité. Nous aurons dit de cette curieuse maison l'essentiel.

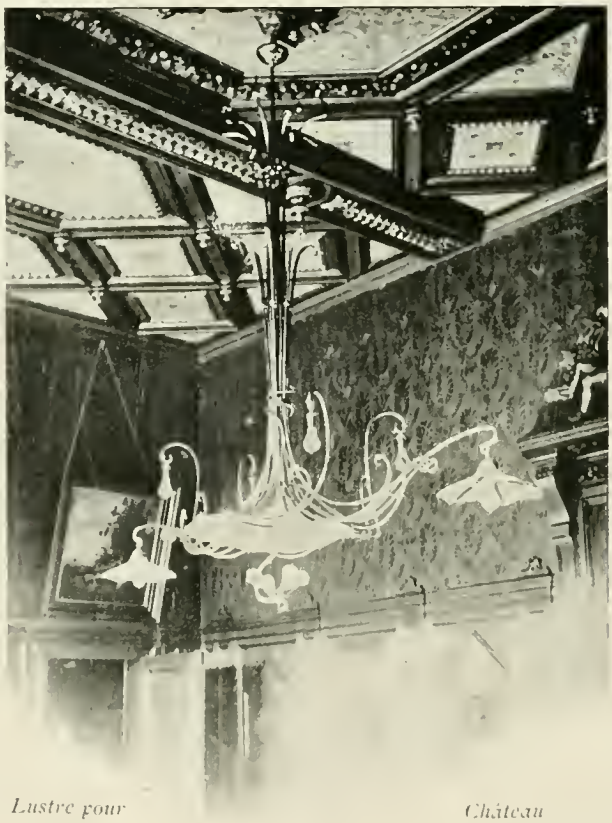
Lustre Électrique pour Boudoir. *Château de la Hulpe.*

Et ce n'est pas la seule, parmi les constructions de Horta, où l'on trouve, dans les aménagements intérieurs, un ensemble si complet de précautions, une adaptation si parfaite du logis au caractère et à la manière de vivre du maître, une originalité si profonde dans le détail de la décoration. L'artiste, en effet, se garde bien d'imiter en se copiant sans cesse le déplorable exemple que tant de ses confrères nous donnent.

La maison type n'existe pas pour lui.

De celles qu'il a élevées, aucune ne ressemble aux autres que par le soin scrupuleux avec lequel il l'a étudiée, par l'heureuse utilisation de tous les coins et des accidents les plus bizarres du terrain, par la simplicité élégante des façades, par l'unité du principe décoratif, où l'emploi des courbes harmonieuses joue le grand rôle, par la préoccupation d'éclairer directement toutes les pièces en les distribuant autour d'un point central, foyer de vie où le jour verse à grands flots sa lumière, et, avec la lumière, introduit partout la gaieté.

Je voudrais surtout insister sur l'ingéniosité raffinée avec laquelle l'artiste a conçu, pour chacune de ses créations, des modèles, pour la plupart exquis, de ferronnerie, de meubles, de vitraux, de tapis, d'appareils d'éclairage, non seulement étudiés au crayon, mais modelés, pour mieux guider l'exécutant, par lui-même.



Lustre pour Salle à Manger *Château de la Hulpe.*

L'espace me fait défaut, mais les reproductions jointes à cet article n'ont nul besoin de commentaire, et nos lecteurs sauront d'eux-mêmes apprécier tout ce qu'il y a dans ces motifs, de richesse, de variété imprévue, de fraîcheur et d'irréprochable logique.

Quelques réflexions pourtant sont utiles. Le point de départ de ces recherches est l'observation de la nature ; mais, tout en observant la nature, en se réglant, pour tel ou tel motif, sur les indications qu'elle fournit, en arrachant à la plante le secret des

Cheminée (Maison de M. Frison).

ondulations délicates ou des courbes gracieuses de ses tiges, l'artiste a eu l'ambition de ne rien faire qui rappelât directement la nature. S'il suit, pour inventer le caprice d'un décor, la loi cachée à laquelle les végétaux obéissent en se développant suivant des formes immuables et toujours harmonieuses, il s'astreint avec la même rigueur à ne pas tracer un motif, à ne pas décrire une seule courbe où puisse se reconnaître un motif naturel pastiché.

De même, pour les meubles qu'il dessine : ni dans le développement d'un pied de table, ni dans le dessin d'une simple étagère, ni dans le contour général ou le principe ornemental d'un bahut, vous ne percevrez un mouvement du bois, une moulure, un accent de la forme, un relief, où s'accuse un emprunt direct à quoi que ce soit d'existant. Chaque meuble est une création véritable dont la nature a bien fourni le thème; mais ce thème a été revu, modifié, amplifié ou réduit suivant l'esthétique spéciale de l'objet.

On pourrait dire, en un mot, que l'apport de la nature se réduit à une suggestion.

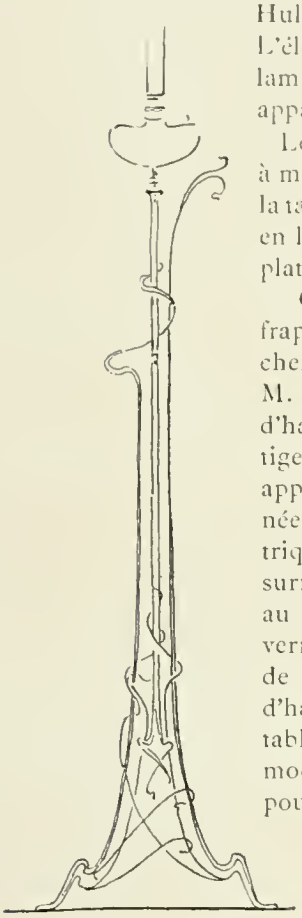
Ceci posé, entrons dans le détail.

La photographie a complètement déformé le grand lustre exécuté pour la salle à manger d'apparat du château de la Hulpe. Rectifions les données incomplètes qu'elle nous donne. Il s'agissait de projeter la lumière, en tous sens, sur une table de dix-huit à vingt personnes. L'appareil a donc été combiné pour s'étendre en longueur. A droite et à gauche de la vaste corolle dont les émaux de couleur vive, enchâssés dans une mise en plomb de bronze doré, multiplient de leurs éclatantes facettes les feux du groupe central de lumières, des tiges latérales, des tiges longitudinales se détachent, abritant sous des corolles plus petites, et de dimensions inégales, des lampes simples formant comme le pistil de la fleur.

La photographie a été plus exacte pour le reste ; mais, tout en respectant les formes, elle n'a pu donner la couleur ni dire la matière. Complétons donc les indica-

Petite salle à manger (Château de la Hulpe).

tions insuffisantes qu'elle fournit. Le petit lustre électrique pour boudoir, du château de la Hulpe, est en cuivre rouge. L'électricité se transmet aux lampes Edison par des fils apparents rouge ponceau.



Croquis de lampe.

Le mobilier de la petite salle à manger est en acajou plein, la table à écrire du grand hall en hêtre, de ton naturel, avec plateau en bois marqueté.

On sera certainement frappé, en considérant la cheminée exécutée pour M. Frison, d'un manque d'harmonie entre les deux tiges inférieures du double appareil d'éclairage, terminées par des tulipes électriques, et la tige supérieure, surmontée, pour l'éclairage au gaz, d'une cheminée de verre et d'un globe. Inutile de dire que ce manque d'harmonie n'est pas imputable à l'artiste, dont le modèle, uniquement conçu pour l'électricité, comportait pour chaque bras de lumière trois tulipes. La transformation indiquée par notre reproduction n'est qu'une modification transitoire imposée, dans une maison neuve, par la nécessité de recourir au gaz, en attendant l'installation électrique.

Dans ses essais de décoration intérieure, l'architecte ne s'est pas seulement appliqué à donner aux appareils d'éclairage des formes neuves. Il a cherché à les disposer d'une façon plus logique, en les reliant par exemple aux cheminées pour en éclairer la glace, en les faisant jaillir, dans une cage d'escalier, du départ de la rampe. C'est l'occasion, pour lui, de donner au bois un mouvement d'une grâce inattendue, et d'obtenir en même temps, par la juxtaposition des notes vertes du bronze et des notes fauves du bois, d'heureux effets de couleur.

Ajoutons que les inventions de Horta font école déjà en Belgique. Elles ont inspiré, dans l'industrie du meuble, plus d'un de ses compatriotes et l'on retrouve, dans une maison que vient de construire à Paris M. Guimard, et dont nous parlerons, un écho lointain de ses principes. Nous nous devions donc à nous-mêmes, en entreprenant cette publication destinée à l'art décoratif, d'apprendre au public français à connaître un de ceux, parmi les architectes étrangers, qui se sont attaqués le plus résolument au problème, sans cesse agité, de l'art nouveau.

Départ de rampe.

L'aperçu que nous donnons de son œuvre, tout incomplet, tout fragmentaire qu'il puisse être, instruira, en les faisant penser, nos artistes. Ce ne sera pas une satisfaction banale pour nous.

THIÉBAULT-SISSON.

L'ART DÉCORATIF EN ANGLETERRE

"ARTS AND CRAFTS"

Si l'on en croit les publications londonniennes qui ont rendu compte, pendant les deux derniers mois de 96, de la cinquième exposition de la Société anglaise "Arts and Crafts", jamais l'art décoratif n'a fait preuve d'une telle vitalité outre Manche, jamais on n'a vu, dans l'ensemble des travaux exposés, des inspirations plus variées et plus neuves, plus pratiques et plus rassurantes pour l'avenir.

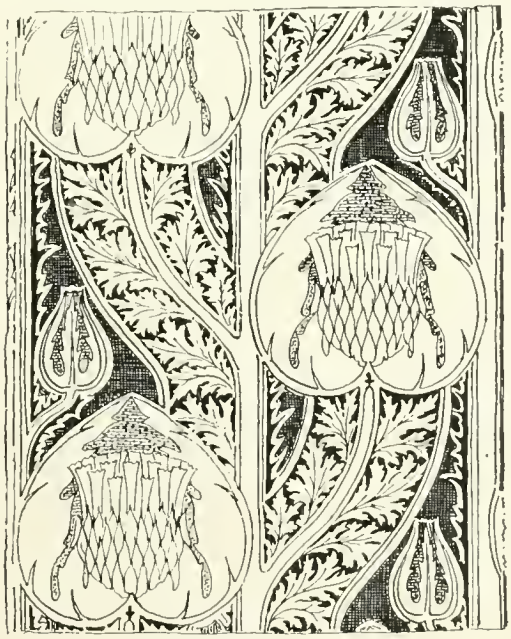
Je ne sais ce qu'ont été les expositions antérieures, mais je crains bien qu'en ce qui concerne celle-ci, le grand nom de Morris et la haute influence dont il a joui légitimement de son vivant n'aient abusé ses compatriotes sur le compte de la société d'art décoratif qu'il fonda. J'ai fait le voyage de Londres pour voir cette exposition en détail, j'en ai étudié tous les numéros un à un, et l'impression que j'en ai rapportée diffère singulièrement de l'optimisme manifesté par les journaux londonniens.

J'étais arrivé, pourtant, dans les dispositions les plus favorables et convaincu que je verrais de fort belles choses. Je m'étais fait, d'après les clichés du *Studio*, du *Magazine of Art*, de l'*Art Journal* et de l'*Artist*, une idée d'autant meilleure des objets que la réduction en masquait les défauts. J'avais pris surtout intérêt à une porte en cuivre repoussé dont la composition m'avait paru franchement neuve et l'exécution d'une superbe largeur. J'entre à la New-Gallery, je me précipite sur le morceau de mes rêves, et que vois-je ? — Un travail, en effet, très large et dénotant un ouvrier de premier ordre, mais une effrayante salade de motifs, empruntés aux styles les plus connus et démarqués avec une navrante maladresse.

Des trois parties dont se compose l'ensemble, la seule originale est la base, parce qu'elle ne comporte aucun ornement.

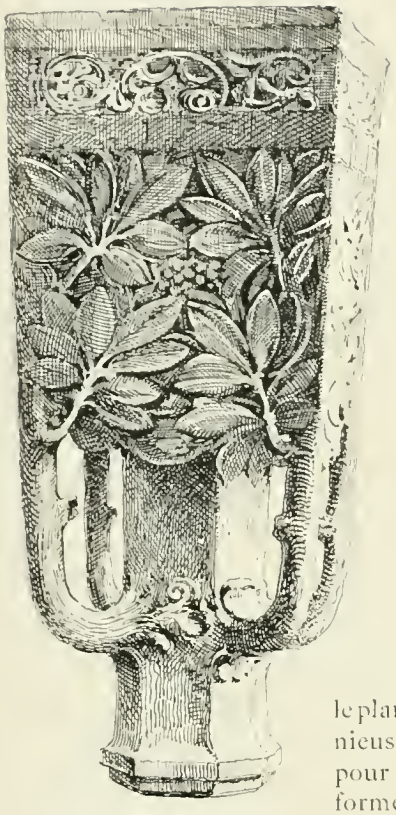
Dans le panneau central, de chaque côté de trois pavots, hiératiques et raides comme des lotus égyptiens, une frise d'uræus, dont l'artiste, pour donner le change aux curieux, a remplacé la tête par un assemblage triangulaire de lignes droites. Au-dessus des pavots stylisés, trois têtes de pavots copiées d'après nature s'enferment dans un cercle : démarquage du blason japonais. Une bordure de coquilles orne la partie supérieure; mais la forme de ces coquilles est bizarre. Elle ne rappelle en rien le motif dont les pèlerins de Saint-Jacques décoraient d'une façon si pittoresque leur chapeau et chamarraient avec ostentation leur pèlerine au XIIe et au XIIIe siècles. Prenez un peu de recul : vous vous apercevrez que ces coquilles, en dépit de leurs stries verticales, en dépit de leurs charnières en saillie, ont été inspirées uniquement par les scarabées égyptiens. Et voilà comme on fait du neuf ! En Angleterre, au moins, les savants n'ont pas travaillé pour des prunes.

La désillusion est pénible ; elle n'a rien, à la la réflexion, de surprenant. J'ai déjà constaté plus d'une fois, dans mes voyages à Londres, l'étroite parenté qui existe entre telle ou telle pièce de musée, peu connue, et tel ou tel meuble curieux dont les ébénistes anglais se



Dessin de papier peint par Voysey
(ESSEX ET Cie)

font honneur. Dans une seule maison, décorée dans le goût esthétique le plus pur et meublée, avec une originalité très réelle, de sièges dont le modèle passait pour n'avoir été vu nulle



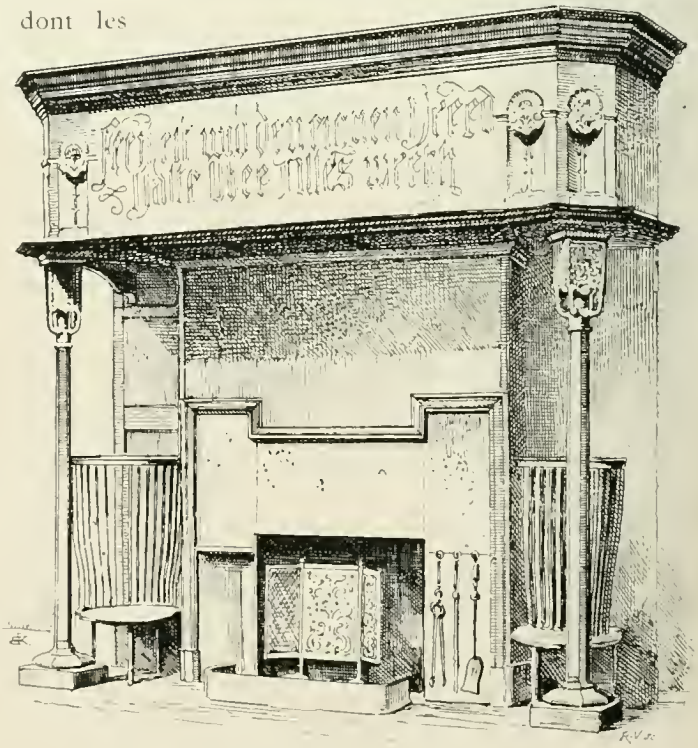
Chapiteau de la cheminée ci-dessous.

part, j'ai retrouvé, adroitement reproduits, — littéralement copiés devrais-je dire, — trois objets que j'avais remarqués la veille au British, dans la section égyptienne : un berceau de nouveau-né à bascule, en bois plein, une sellette de bois dont le plateau était ingénieusement creusé pour épouser les formes assises, et une de ces chaises carrées dont les montants de bois tourné, réunis par de fortes lanières de cuir, font un siège d'une simplicité élégante et d'un confortable parfait.

Quand ce n'est pas de l'antique qu'on s'inspire, c'est du style anglais de la reine Anne, et qu'est-ce que le style anglais de la reine Anne, sinon la Renaissance flamande mise par Guillaume d'Orange à la mode, à la fin du XVIIe siècle, et appropriée dans les premières années du XVIIIe, sous le règne de sa belle-sœur, aux exigences et au tempérament de leurs sujets ! Ces modèles de fauteuils à dossier arrondi, pourvus de balustres fuselés, sont les frères de ceux qui ornèrent jadis, à la Haye, le Mauritshuis, et ces bancs de bois, à dossiers ingénieusement découpés, ne diffèrent guère du mobilier succinct qui garnit, avec les Frans Hals, l'Hôtel de Ville de Haarlem.

Au style de la reine Anne, s'est substitué vers 1750, un Louis XV anglais fort gracieux, bien connu sous le nom de Chippendale. On copie couramment le Chippendale comme on copie l'anglo-flamand de la reine Anne. Voyez ces chaises de salon à montures légères, ces fins canapés d'acajou, d'érable ou de bois vert, garnis d'étoffe Liberty, devant lesquels nos snobs s'écarquillent parce qu'ils viennent d'Angleterre ! Les prendrez-vous, comme eux, pour du neuf ? J'en doute fort. Pour peu que vous ayez passé le détroit, vous en aurez trouvé, chez les collectionneurs, des modèles autrement parfaits, avec leurs supports un peu grêles, d'un joli mouvement Louis XV, avec leurs dossiers ajourés formés de pièces rigides ou délicatement incurvées, mais toujours carrées de forme. La seule différence qui existe entre le Chippendale d'autrefois et celui d'à présent, c'est que le premier, malgré sa légèreté, est solide, et que le second jouit d'une réputation de fragilité méritée, due à sa malfaçon.

Voilà dans quelles conditions, depuis trente ans, l'art anglais (section du mobilier) a fait preuve d'invention. Je mets à part, évidemment, certains arrangements de cheminée, certains trumeaux garnis d'étagères, nés sous l'ins-



Cheminée dessinée par C. Harrisson Townsend, exécutée par G. Frampton.

piration de Morris, et d'une fantaisie aussi charmante que pratique.

Quant aux imitations dont je viens de parler, il n'y a pas lieu d'en médire, à tout prendre : elles ont été, dans leur temps, un progrès. Quand on sait quelles horreurs se fabriquaient jadis, en fait de meubles, de l'autre côté de la Manche, quand on a vu, dans les boutiques de brocanteurs, les massives constructions jadis qualifiées là-bas du nom de chaises, de tables ou de buffets, on sait gré aux pseudo-inventeurs, que les premières prédications de

Illustration pour « Faerie Queene » par W. Crane (G. Allen Édit.).

Morris ont fait naître, d'avoir ramené dans le mobilier anglais un peu d'art et un soupçon de style.

Les Anglais, par malheur, ne s'en sont pas tenus là : ils ont voulu faire du nouveau et du vrai; ils se sont acharnés, avec un louable entêtement, à créer. Mais au lieu de se borner, comme l'avait fait Morris dans ses essais de mobilier, à des pastiches ingénieux et légèrement modernisés d'art ancien, ils ont mis en pratique strictement les principes que ce même Morris, devenu socialiste, a posés; il ont cru à un art rudimentaire et simpliste, comme si le terme d'art n'impliquait pas étroitement une recherche, comme si l'on pouvait, en un mot, faire de l'art sans se livrer à des combinaisons harmonieuses de lignes, à des arrangements délicats où rien, autant que possible, ne blesse l'œil, où tout au contraire le charme.

De ce principe déjà critiquable, et que Morris, avec un tact instinctif, s'était bien gardé d'appliquer, ils ont déduit des conséquences rigoureuses et à ces conséquences ils se sont rigoureusement conformés. De là les essais de mobilier innomables, informes, présentés à cette exposition d'Arts and Crafts, avec une ingénuité convaincue, par des gens qui font figure d'artistes. Il y a là tout un stock de meubles dont les pieds sont de lourds madriers, carrés de forme; des casiers à musique tout pareils à des buffets de cuisine, avec cette différence seulement que les charnières, au lieu de s'appliquer sur le bois, sont posées en saillie sur l'arête; une caisse de piano en bois vert où le clavier s'enferme dans un bahut moyen âge; un bahut à deux portes orné d'appliques de cuivre calquées sur nos anciens modèles de ferrures. Voilà le meuble anglais de l'avenir, si tant est qu'il se trouve des badauds pour y croire et des sots pour l'encourager.

Tout n'est pas, heureusement, de ce calibre, mais j'ai regret à dire que le seul meuble un peu intéressant que j'aie vu là venait de Belgique, — une bibliothèque, envoyée par Serrurier, de Liège. Des stalles de bois pour une église de campagne étaient une œuvre bien anglaise, d'une exécution libre et large, mais d'une insupportable lourdeur. Une remarque, au reste, s'imposait pour les travaux du métal et du bois : si les modèles en sont généralement fort médiocres, — ou d'une nouveauté disgracieuse, ou d'une allure ancienne par trop impersonnelle, — la main-d'œuvre, au contraire, en est irréprochable, ferme et franche, et bien dans le sentiment de la matière. Il est permis néanmoins de regretter l'emploi qui se fait couramment, dans l'ornementation, du cuivre découpé. Les motifs qui s'en tirent ne sont pas seulement secs et maigres : ils font redouter pour la main le contact de ces surfaces hérissées et coupantes.

Le morceau le plus parfait, de beaucoup, que j'aie trouvé dans le pêle-mêle de la New-Gallery est une cheminée de bois sculpté dessinée par l'architecte Townsend et exécutée par M. George Frampton. Ce n'est pas seulement une pièce originale, c'est une œuvre, au sens complet du mot : ingéniosité d'arrangement, originalité dans le choix des motifs, délicatesse du travail, tout y est. Il faut féliciter hautement de tels artistes.

A féliciter aussi, M. Voysey qui s'affirme de plus en plus, dans l'étoffe et dans le papier peint, comme un digne émule de Crane. Toujours égal à lui-même dans chacun de ces deux genres, Walter Crane reste aussi, dans ses compositions de blanc et de noir pour le livre, l'admirable maître connu depuis longtemps des Français.

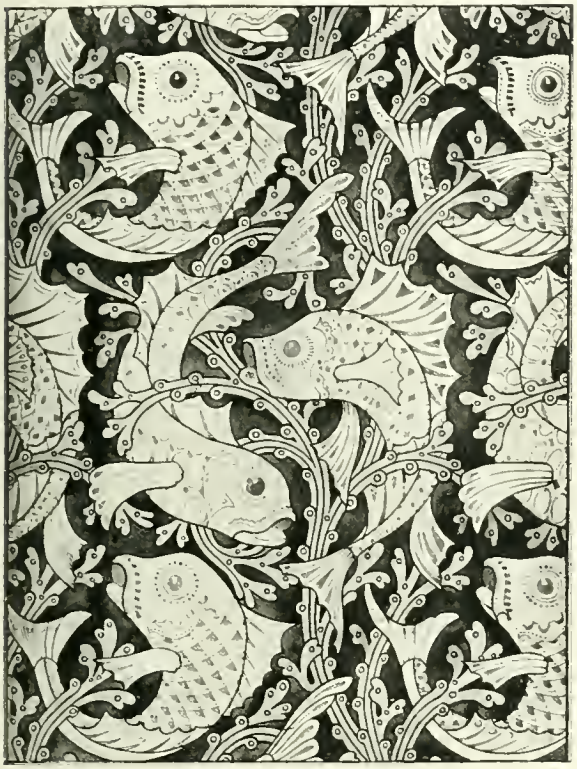
La section du livre est d'ailleurs, dans cette exposition, celle qui donne la plus haute idée de l'art anglais. De la réforme d'ensemble essayée par William Morris, les seuls genres où il ait pleinement réussi, où il ait, non seulement indiqué la voie, mais fondé une école, sont le papier de tenture, l'étoffe imprimée et le livre. La semence qu'il y a jetée a bien levé; ses exemples ont porté fruit, et de beaux fruits. Toute une régénération s'en est suivie pour le livre, dont la décoration, revenue grâce à lui à des formes logiques, fournirait à nos éditeurs des sujets de méditation instructifs. Nous reviendrons quelque jour sur cette école anglaise du livre. Qu'il nous suffise aujourd'hui d'en proclamer hautement l'existence.

Mentionnons, avant de terminer, d'intéressants travaux de grande décoration, envoyés, sous forme de cartons, par MM. Burne-Jones, Walter Crane, Heywood Sumner, Christopher Whall, Louis Davis; rendons hommage, pour une broche en argent ciselé, délicieuse, à Mlle Simpson, et inclinons-nous devant les travaux féminins, dentelles et broderies, tous achevés dans l'exécution, presque tous d'un goût exquis dans le motif. En Angleterre comme en France, la femme, dans son domaine spécial, est un maître.

THIÉBAULT-SISSON.

L'ÉCOLE GUÉRIN. — LES CÉRAMIQUES DE LACHENAL ET DE DALPAYRAT UN PANNEAU DÉCORATIF DE M. BIGAUX

C'est un petit événement, chaque année, que l'exposition des travaux d'élèves à l'Ecole normale d'enseignement du dessin que dirige après l'avoir fondée, M. Guérin. Non seulement la jeunesse artistique y accourt, mais les fabricants ont pris l'habitude de s'y rendre, et il est bien rare qu'ils en sortent sans avoir fait emplette d'un modèle qu'ils exploiteront dans les industries artistiques.



Dessin de papier peint. Mlle GAUDIN.

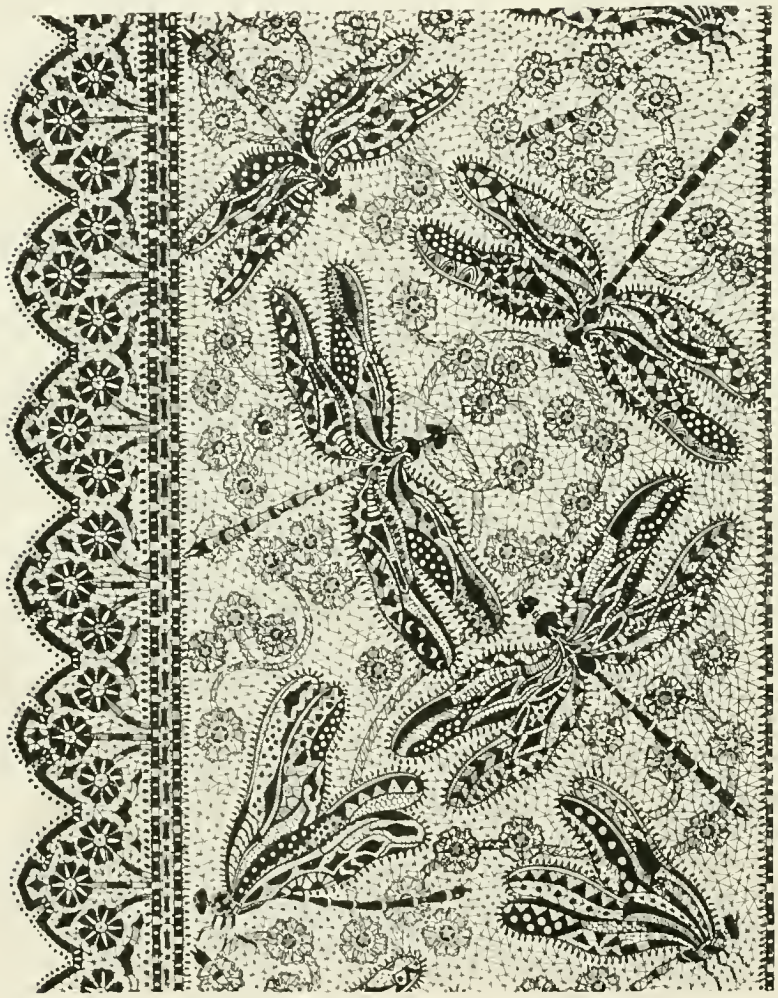
L'intérêt qui s'attache à cette exposition ne s'explique pas seulement par l'autorité et la qualité des maîtres associés par M. Guérin à son œuvre. Il s'explique surtout par le mode nouveau d'enseignement de l'art décoratif inauguré dans cet établissement par M. Eugène Grasset. Au lieu de le faire reposer, comme avant, sur l'étude des styles, l'artiste leur fait d'abord étudier toutes les combinaisons que peut fournir, pour un fond, l'emploi des éléments linéaires. Il leur apprend ensuite à interroger directement la nature et à s'en inspirer pour le choix et l'agencement des motifs qu'ils mettront en valeur sur ce fond. Les concours auxquels on exerce périodiquement les élèves les familiarisent peu à peu avec les principes généraux que le décorateur se doit d'observer, avec les règles auxquelles l'assujettit la matière employée, avec les exigences spéciales auxquelles le mode de fabrication l'astreindra.

De là, l'intérêt de ces expositions annuelles. Rien n'est curieux comme d'y suivre la marche progressive des jeunes gens, l'éveil de leur personnalité, quand ils passent des exercices monotones du début, où la ligne droite, la ligne sinueuse, la ligne courbe, le granulé et le pointillé jouent le grand rôle, à l'étude de l'animal et de la fleur, et quand de l'animal et de la fleur, le travail analytique terminé, ils s'essayent aux études d'ensemble où tous ces éléments se juxtaposent, s'équilibrent et se pénètrent en une synthèse finale.

Dessin de coupe. M. BOURGEOT

Les travaux exposés récemment sont beaucoup trop nombreux pour que nous puissions

les passer tous en revue. Quelle nécessité, d'ailleurs, y aurait-il à les examiner en détail ? Contentons-nous de citer, comme particulièrement digne d'attention, un bas de portière dont l'iris sauvage a fourni à M. Payen le motif et, du même, un encadrement de porte en bois sculpté, bien compris en vue de la matière, que nous reproduirons dans notre prochaine livraison. Joignons-y un dessin pour tenture, formé d'une heureuse alternance de poissons et d'algues marines, par Mlle Gaudin ; un projet d'ombrelle qui n'est pas sans mérite, par Mlle... ; une coupe de porcelaine supportée par des oiseaux, dont M. Bourgeot est l'auteur ; et un rideau de Mlle Herwegh, où la libellule, employée comme élément décoratif, est traitée avec autant d'ingéniosité que de charme.



Dessin de rideau. Mlle A. HERWEGH

D'autres expositions, dans les deux derniers mois de l'année, ont attiré l'attention publique. Nous aurions voulu parler en détail des deux plus importantes, celles des céramistes Lachenal et Dalpayrat. — Mais l'espace nous est rigoureusement mesuré. — Tout au plus pouvons-nous constater, pour M. Lachenal, qu'on a goûté la grâce robuste de ses grès, avec leur décor en relief, emprunté à la feuille, à la fleur, et si heureusement marié aux formes simples qu'exige impérieusement la matière. On n'a pas moins goûté, dans ses multiples faïences, la variété et la grâce de l'ornementation, la belle qualité des émaux. M. Dalpayrat toujours épris, dans ses grès, des colorations somptueuses, et sûr de lui dans les effets qu'il en tire, s'est aventuré cette fois dans la fabrication de la faïence. Il s'y est signalé par des débuts qui sont surtout des pastiches, mais qui aboutiront à des essais personnels avant peu.

Le panneau décoratif de M. Bigaux, que nous reproduisons, a perdu dans la transcription photographique, toute la grâce dont le revêtait la couleur. Il n'en subsiste pas moins un motif d'une exquise fraîcheur et d'un sens décoratif des plus justes, stylisé juste assez pour donner de la tenue au morceau sans rien enlever à la nature de son charme. Nous reviendrons, moins brièvement, sur ce décorateur ingénieux dont l'œuvre est considérable déjà et qui ne suit les traces de personne.

Les Estampes Décoratives

DE GRASSET

NOTRE HORS TEXTE EN COULEURS est la reproduction réduite d'une des *Estampes décoratives* que vient d'achever M. Grasset.

Cette suite de dix importantes compositions constitue un ensemble aussi captivant par l'unité générale des thèmes, — caractères de nos intérieurs modernes, de même qu'elles ont leur place toute marquée dans le carton du collectionneur d'objets d'art graphiques.

Panneau décoratif. L. BIGAUX

femmes et fleurs emblématiques, — que par la variété des formes et des colorations. Ces très belles pièces en couleurs apporteront une note artistique toute spéciale dans la décoration de

L'Éditeur, M. G. de Malherbe, a bien voulu nous accorder l'autorisation de reproduire la troisième de ces compositions, dont deux sont déjà parues.

NOTRE CONCOURS DE COUVERTURE

Un concours pour la couverture de notre revue « Art et Décoration » fut annoncé, il y a deux mois, dans la presse. Cent quatre-vingts concurrents répondirent à notre appel

Parmi ces cent quatre-vingts compositions, la plus grande partie méritait certes d'attirer l'attention, et certaines d'entre elles étaient de tout premier ordre. Malheureusement, des concurrents, et non des moins intéressants, n'ont pas cru devoir se conformer aux conditions d'exécution énoncées dans notre programme. Aussi, malgré la haute valeur de plusieurs de ces projets, le jury a-t-il dû renoncer à les choisir.

Quelles sont, en effet, les qualités que l'on doit demander à une couverture ?

D'abord, le titre très lisible et très apparent, sautant aux yeux ; ensuite, l'ornementation sobre, le « parti franc », la clarté dans la composition ; enfin la reproduction et l'impression faciles.

Les récompenses à décerner étaient : un prix de cinq cents francs et trois mentions, comportant des livres d'art, dont la valeur respective était de cent cinquante, cent et cinquante francs.

Nous donnons ici les résultats du jugement :

Le projet de M. A. Cossard, élève de l'École nationale des Arts Décoratifs, a obtenu le plus grand nombre de voix.

Ont été choisis pour mentions avec primes :

1° Un projet sans signature.

2° M. H. Bieuville, de la Manufacture de Sèvres.

3° M. Louis Fuchs, élève à l'École nationale des Arts Décoratifs.

Étant donnée la haute valeur du concours, le jury a en outre décerné les mentions honorables suivantes, ex æquo :

M. R. Barabandy ; M. G. Chauvet, de l'École des Arts Industriels de Reims ; Mlle J. Milési ; M. J. Robichon et M. C. Schlumberger.

Signé : Cazin, Fremiet, E. Grasset, L. Magne, L.-O. Merson, Puvis de Chavannes, Vaudremer.

Examinons maintenant les différents projets.

Les qualités de dessin qui avaient attiré l'attention du jury sur la composition de M. Cossard n'ont pas subsisté à la reproduction. Le dessin est devenu lourd et le parti moins franc.

En conséquence, le Comité, à l'unanimité, tout en conservant son prix à M. Cossard, a décidé l'adoption du numéro 2 pour la couverture.

M. Bieuville, dans une composition de belle allure, ne s'était pas conformé au programme. Nous l'avons vivement regretté.

La composition de M. Fuchs, d'un dessin très sûr et d'un charmant arrangement, nous aurait donné une excellente couverture ; mais, exécutée sur papier gris bleu foncé avec rehaut de blanc, la figure légèrement modelée, elle ne pouvait être reproduite par le procédé indiqué et sortait par là même du programme.

Dans la composition de M. Barabandy, nous préférons à la femme, quoique bien dessinée, les fleurs qui l'entourent ; et peut-être l'ensemble eût-il gagné si l'effet avait été plus accentué.

Par contre, la composition de M. Georges Chauvet est un peu dure et présente un aspect de fer forgé trop accusé. Très bonne couverture, cependant.

Mlle Juliette Milési avait, elle, un thème excellent ; et son titre, comme cela doit être, occupait la place prédominante. Mais peut-être son ornementation, quoique très bien équilibrée, eût-elle pu enrichir un peu plus la page ?

M. Robichon, dont nous n'avons pu reproduire l'envoi, sortait lui aussi du programme.

Enfin, de M. C. Schlumberger, un charmant dessin ; malheureusement, dans cette composition un peu confuse, le titre demeure trop peu lisible, alors qu'il importe, au contraire, qu'il frappe nettement les yeux.

Parmi les compositions non primées, nous avons choisi quelques exemples : nous reproduirons dans notre prochain numéro celles qui ne peuvent l'être dans celui-ci.

Sous la légende « Spes », M. Herbinier nous envoyait une composition d'une belle allure, mais un peu chargée. Simplifiée, cette composition eût été des meilleures.

Un effet franc, un titre bien lisible, telles sont les qualités qui distinguent la composition de M. P. Scheidecker. Dans un tout autre esprit, on retrouvait celles-ci dans le projet de M. H. Sauvage.

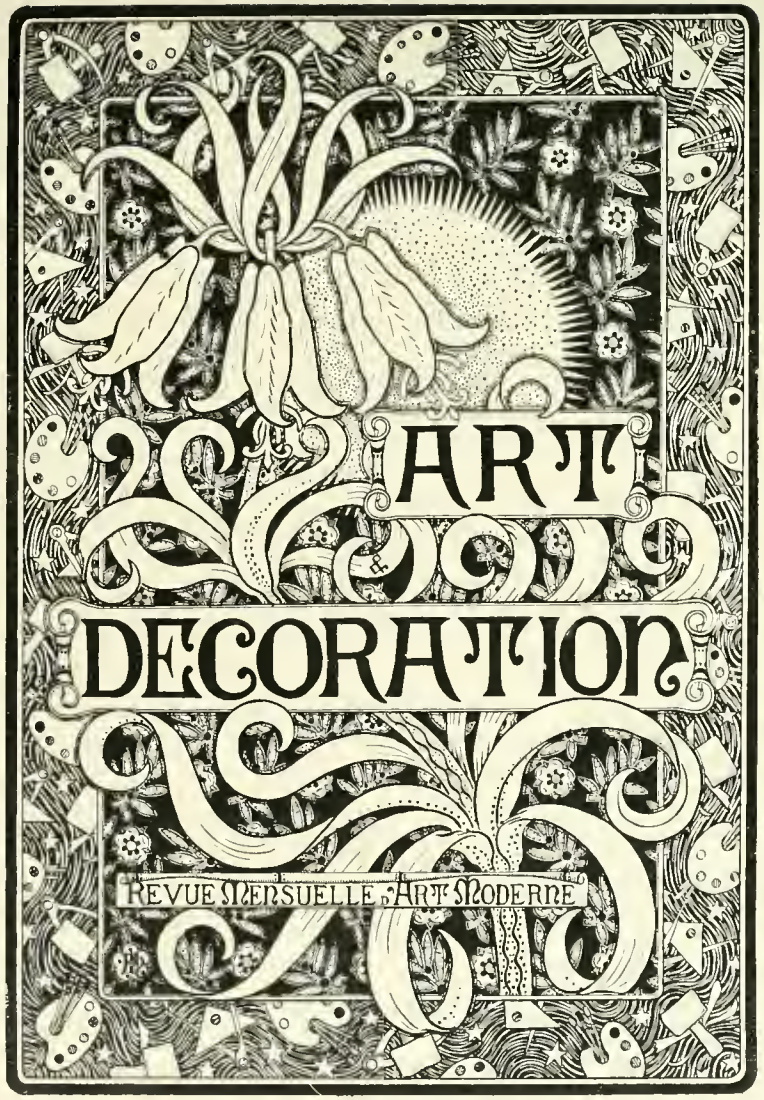
Bien gracieuse était la couverture portant « Agir » comme légende ; et M. Marmion, avec des fleurs de stramoine, nous présentait un dessin riche, mais où la question si importante des noirs et des blancs était encore un peu à étudier.

Somme toute, de très bonnes choses qui nous font présager de fructueux concours pour l'avenir.

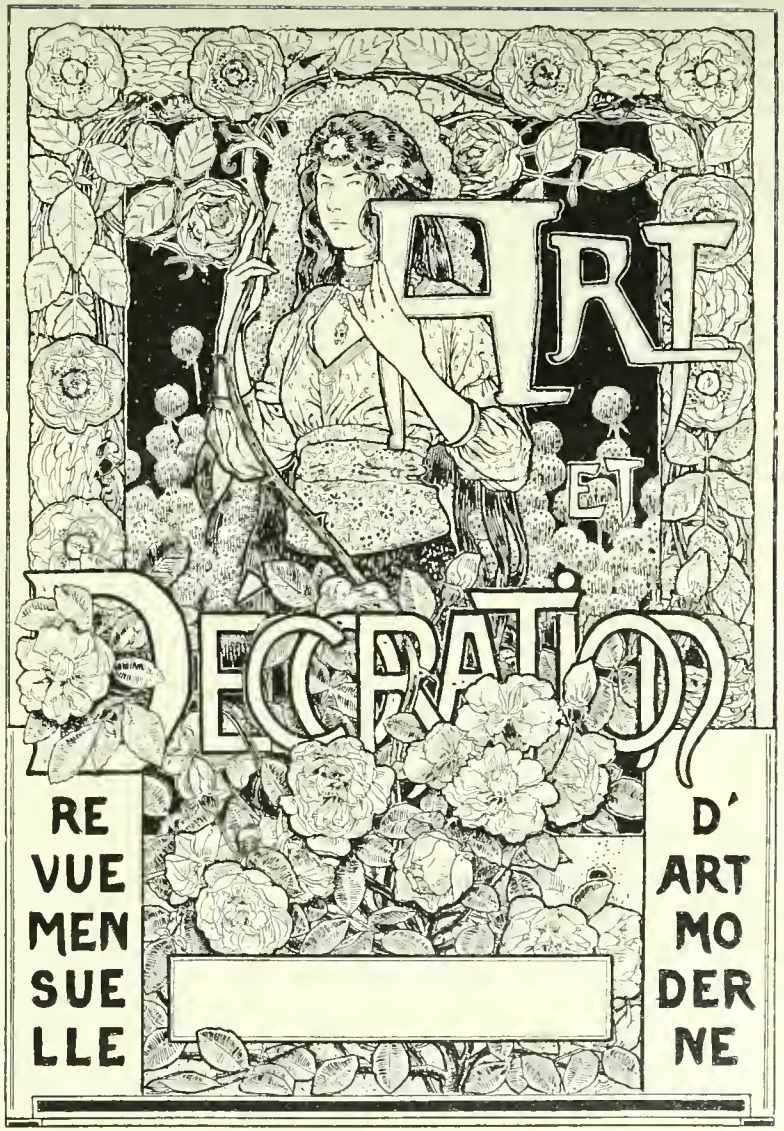
M. P. V.

Premier Prix. — A. COSSARD

Troisième Mention. — L. FUCHS



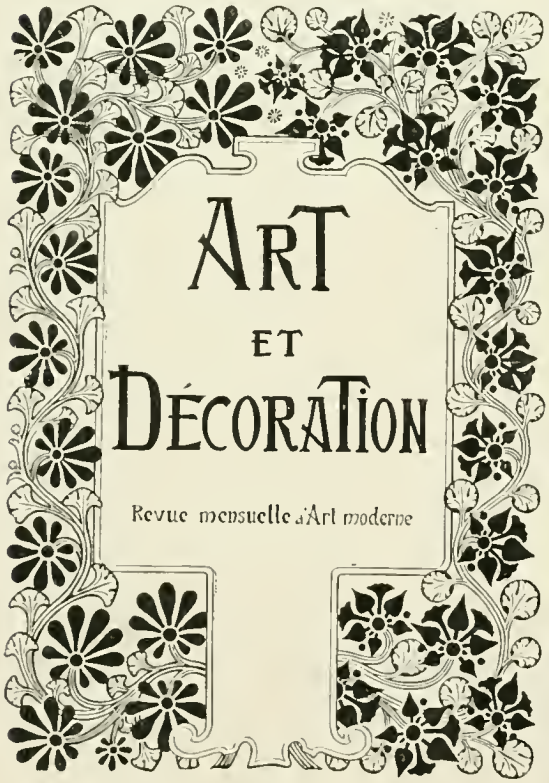
A. HERBINIER



Mention. — C. SCHLUMBERGER

Deuxième Mention. — HORACE BIEUVILLE.

Mention. — G. CHAUVET.



Mention. — JULIETTE MILÉSI.

Mention. — R. BARABANDY.

NOS CONCOURS MENSUELS

Conformément au programme qu'elle s'est tracé, la revue « Art et Décoration » ouvrira chaque mois un concours portant sur des sujets pratiques et d'utilisation courante. Nous serions certes largement récompensés de nos efforts si les industriels, entrant avec nous dans cette voie nouvelle, songeaient eux aussi à renouveler leurs modèles si vieux et si peu en rapport avec nos goûts modernes.

Des efforts en ce sens ont été tentés ; mais au lieu d'entrer dans la fabrication courante, les modèles choisis sont restés des pièces rares et chères, et par là même, le but cherché ne se trouve pas réalisé.

Dans chaque numéro, nous donnerons donc le programme d'un concours et nous nous efforcerons, tout en variant les sujets, de les faire servir au renouvellement et au rajeunissement de notre décoration intérieure. Notre objectif restera donc essentiellement pratique.

Le jury comme pour notre concours de couverture sera composé de MM. les Membres du Comité de Direction, ce qui donne toute garantie de compétence et d'impartialité.

CONCOURS DE JANVIER

Un casier à musique

L'utilité de ce meuble est incontestable, et bien laids et incommodes sont les modèles que l'on trouve dans le commerce.

Ce que nous demandons avant tout, c'est, en même temps que la beauté, l'appropriation parfaite de l'objet à l'usage que l'on doit faire, et celle de la matière qui doit le composer.

Nous insistons particulièrement sur le côté *construction* du meuble ; destiné à supporter un poids assez considérable, il doit, *tout en restant élégant*, donner toutes garanties de solidité.

Les concurrents auront à se préoccuper des différents formats de musique, lesquels peuvent se réduire à trois principaux mesurant 36, 31 et 29 centimètres de hauteur.

Toutes les matières pouvant *pratiquement* entrer dans la composition de ce meuble peuvent être employées, tant pour sa confection que pour son ornementation.

Les concurrents devront envoyer à « la Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue La Fayette, Paris », avant le 25 février, dernier délai : un plan, une élévation et un croquis perspectif du meuble. Ils peuvent à leur gré joindre à cet envoi des détails d'ornementation et de construction.

Les dessins présentés devront être du quart de l'exécution ; les détails, s'il y en a, pourront être à plus grande échelle.

Les dessins devront porter indication des matières employées ainsi qu'une devise ou tout autre signe répétés sur une enveloppe cachetée. Celle-ci contiendra en outre extérieurement la désignation du concours, et intérieurement le nom et l'adresse du concurrent.

Trois prix sont affectés à ce concours :

1° Un premier prix de cent francs ;

2° Un second prix de cinquante francs ;

3° Un troisième prix de vingt-cinq francs.

Les résultats du concours seront donnés et les projets primés seront reproduits dans le numéro de la *Revue* paraissant en mars.

CONCOURS DE FÉVRIER

Un voile pour dossier de canapé

Destiné à recouvrir et à protéger le dossier d'un canapé, ce voile peut être exécuté en telle matière qu'il plaira aux concurrents, le sens pratique présidant toujours à leur choix. Crochet, broderie, applications d'étoffes, etc., peuvent être employés, s'ils répondent au but à remplir : protéger et orner.

La plus grande dimension de l'objet exécuté sera 1m,50.

Les dessins envoyés seront au quart d'exécution et les concurrents devront joindre un détail grandeur nature du motif intéressant de leur composition ; de plus, ils devront indiquer les matières employées.

Les envois devront parvenir à « la Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue La Fayette, Paris », avant le 25 mars, dernier délai ; ils porteront une devise ou un signe répété sur une enveloppe cachetée, mentionnant en outre la nature du concours. Le nom et l'adresse des concurrents seront placés intérieurement.

Trois prix seront décernés :

1° Un prix de soixante-quinze francs ;

2° Un prix de trente francs ;

3° Un prix de vingt francs.

Les résultats de ce concours paraîtront dans la *Revue* du mois d'avril.

CHRONIQUE

Nous avons eu, le mois dernier, à la galerie des Artistes Modernes, 19, rue Caumartin, une intéressante exposition d'art décoratif.

Cinq artistes s'étaient groupés pour présenter leurs œuvres au public. C'étaient MM. Aubert, Charpentier, Dampt, Nocq et Plumet.

De M. Aubert, des étoffes imprimées ou tissées, très intéressantes, mais un peu raides et sèches, souvent.

M. Charpentier ne nous présentait pas grand' chose de bien nouveau. Ses serrures, quoique d'un sentiment décoratif un peu discutable, et ses plaquettes sont pourtant toujours de fort agréables choses à regarder.

De M. Dampt, une bibliothèque dans laquelle certaines lignes obliques font craindre pour la stabilité du meuble.

M. Nocq nous montrait divers bijoux dont certains intéressants et un miroir à main, en argent, qui empruntait fort heureusement son motif à la fable de Narcisse.

L'envoi le plus intéressant était certes celui de M. Plumet. Cet artiste nous montrait des meubles d'une forme heureuse et nouvelle, d'une tonalité claire et harmonieuse. Des photographies de décorations intérieures complétaient cet envoi, sur lequel nous aurons du reste à revenir d'une façon plus détaillée et plus complète.

Dernièrement, s'est réunie à l'Hôtel de Ville la commission de décoration de ce monument.

Il a été fait choix de six artistes devant prendre part au concours restreint, ouvert pour la décoration du plafond de la bibliothèque.

Ont été choisis : MM. Baschet, Carrière, R. Collin, Elliot, Lerolle et Prouvé.

L'Union Centrale des Arts Décoratifs vient d'organiser une série de conférences qui seront faites, 3, place des Vosges, pendant les mois de février, mars, avril.

Voici les dates des conférences et les noms des conférenciers, avec les sujets traités par eux :

Le 14 février : de l'emploi de la céramique dans l'architecture et de la céramique artistique, par M. G. Larroumet. Le 19 : de la décoration du tissu et du papier, par M. Edme Conty. Le 28 : de la décoration dans l'ameublement, par M. Molinier. Le 7 mars : du vitrail, par M. Edouard Didron. Le 21 : de la broderie d'or, par M. Noirot-Biais. Le 28 : de la décoration du Livre, par M. Gonse. Le 7 avril : de la décoration dans les monuments grecs, par M. Lucien Magne. Le 11 avril : de l'art nouveau, par M. Eugène Grasset.

Voilà certes des noms et des sujets bien faits pour exciter l'intérêt du public. Il serait à désirer que cet exemple fût suivi, et que des conférences, ainsi faites par des hommes de talent, vinssent nous initier aux questions si intéressantes de l'art décoratif.

De son côté, le journal l'*Éclair* ouvre un concours pour une affiche. Le programme en est trop long pour que nous puissions le reproduire ici. Nous allons en indiquer seulement les grandes lignes. Ce concours se fera à deux degrés ; les maquettes devront être envoyées à la direction du journal avant le 28 février et exécutées au quart de la dimension définitive, soit 40 × 60 centimètres. On aura à se préoccuper d'un texte comprenant ces mots : *5 centimes, l'Éclair, journal politique indépendant.* Le mot *Éclair* en gothique. — Le jury désignera dix concurrents devant prendre part au concours définitif. Pour celui-ci, le dessin devra mesurer 84 × 122 centimètres et n'exiger que cinq impressions.

De plus, un calque à la plume leur sera demandé.

Les dessins devront être livrés avant le 10 avril. Il sera distribué comme prix : 1er prix : 1.000 francs ; 2e prix : 500 francs ; plus, des indemnités de 100 francs pour les artistes n'ayant pas obtenu de prix.

Le jury sera composé de douze membres, nommés par moitié par le journal et les artistes.

A la fin de février, s'ouvrira, à la maison d'Art de Bruxelles, l'exposition de la Libre Esthétique.

L. V.

Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. EMILE LEVY, *Éditeur-gérant.*

Panneau *Cuir ciselé et repoussé.*

Art et Décoration

QUELQUES ŒUVRES DE VICTOR PROUVÉ

Les vieillards qui vécurent les yeux fixés sur leur rêve des jours fiévreux et magnifiques dans l'exaltation de la pensée ou l'enivrement de l'action, s'aperçoivent un jour que les chambres sont nues et les murs tristes où leur vie s'est écoulée. Cette heure de clairvoyance et de repentir a-t-elle sonné pour notre siècle ? A considérer la voie nouvelle où s'engage depuis quelques années notre art décoratif, l'espoir nous en est permis. L'élite croit chaque jour des novateurs hardis qui se font, comme au moyen âge, ouvriers et artisans. L'imbécile division des arts aristocratiques et des arts de roture tend à disparaître et l'artiste peut désormais sans déchoir, ciseler un vase, gaufrer un cuir ou sertir des pierres fines, manier le burin, la gouge ou le brunissoir : Victor Prouvé fut l'un de ces avant-coureurs et de ces hérauts.

I

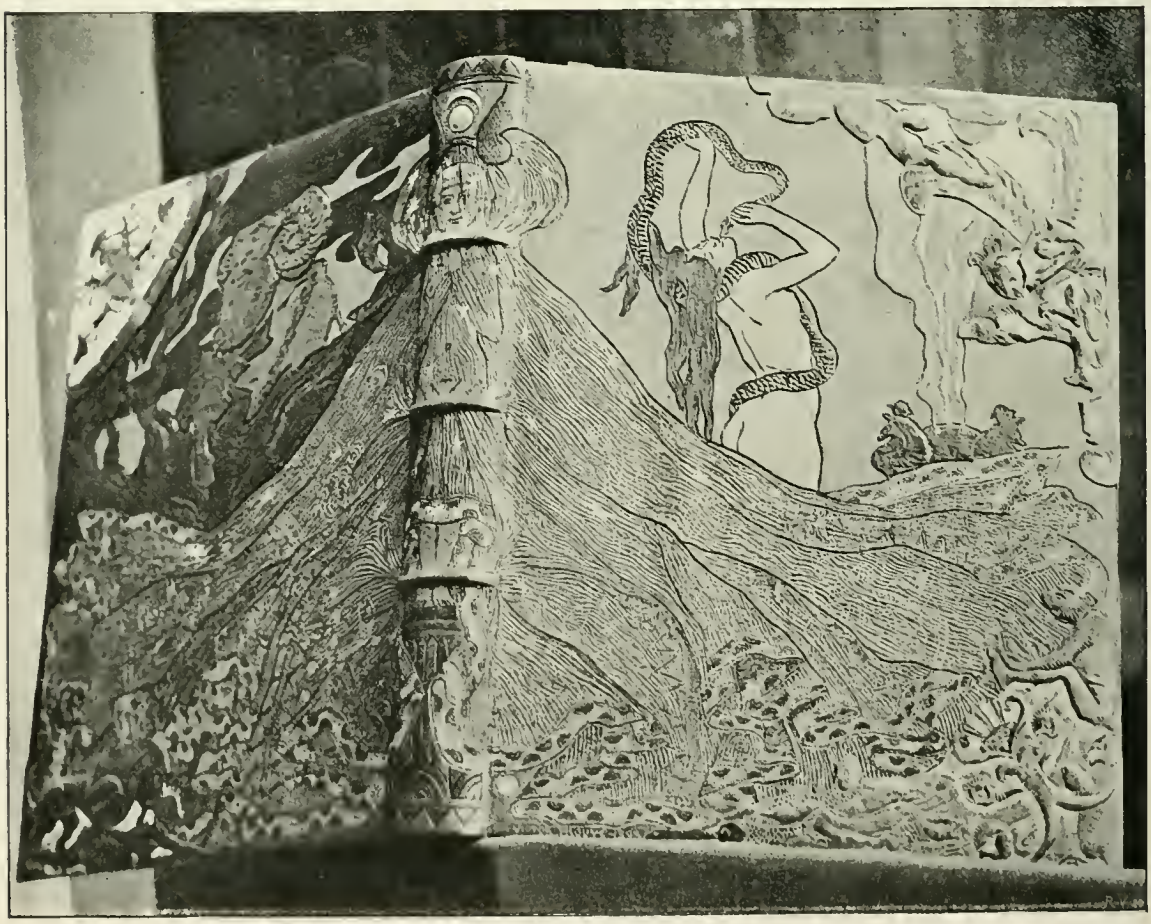
En 1893, à la vitrine d'un papetier nancéen, le peintre exposa en collaboration avec Camille Martin, des reliures d'une technique nouvelle, dont le principe était la mosaïque de cuirs teintés, gaufrés et pyrogravés. L'apprenti s'affirmait du coup technicien subtil, rompu aux finesses de la matière — et poète. La reliure qui décorait les *Symbolistes* d'Albert Aurier était une symphonie en deux tons, blanc et noir.

Les Symbolistes. (Reliure.)

L'ombre et la lumière y luttent leur vieux combat. Dans un cadre fantastique de nuages funèbres, une fumée de ténèbres, de longs fûts de cyprès mortuaires, dressant leur deuil, et dans l'écartement des nues, parmi les troncs de cendre, un lac mélancolique que cerne une montagne obscure. Mais voici les clartés triomphantes. Des taches vives trouent l'ombre épaisse : cygne qui vogue, les ailes éployées comme des étendards, mirant dans l'eau son col de neige ; buisson touffu de lys fleuris, dressés comme un bouquet de cierges immaculés ; vol de colombes, les plumes effarouchées, blanche avalanche qui traverse le ciel ; pic vierge, aiguille de neige dont les micas scintillent sous leur fourrure de nuages. Le dessin très serré, très vigoureux, simplifie les formes, abrège les détails du mouvement, le rythme seul est indiqué. Mais cette simplicité est éloquente. Les lignes vibrent, palpitantes d'idée, fléchissantes d'émotion, et l'on sent, sous chaque trait, le frémissement d'un cerveau. Prenons-y garde. Nous touchons ici à l'essentielle originalité de

Prouvé. Ce souci inquiet de l'idée, cette volonté formelle d'animer la matière et de lui souffler une beauté intellectuelle lui sont propres. L'élégance pratique n'est pas l'unique idéal qu'il poursuit et parce qu'il est plus qu'un décorateur, parce que, prodigue d'idées et d'images nouvelles, il n'est point, comme tant d'autres, stérilisé par des procédés d'école et des routines liturgiques, il stimule les lignes, réveille les formes assoupies, ressuscite un art en léthargie. Ainsi faisaient les artisans gothiques, aussi robustes croyants qu'habiles praticiens. Penser une ligne demeure toujours le plus sûr moyen de la faire éloquente et belle. Dans toute l'œuvre de Prouvé nous retrouverons ce caractère. La décoration d'un livre n'est pas pour lui l'illustration banale, le dessin littéraire précisant le texte : les mots n'ont besoin d'aucune explication plastique. Ce qu'il faut au seuil du livre, c'est le visage de l'œuvre, sa couleur, flamboyante ou voilée, son parfum mièvre ou triomphant. Des lignes et des nuances, une émotion nouvelle alors jaillira, d'un charme parallèle qui ne sera « ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre ». Prouvé n'illustre pas, il évoque.

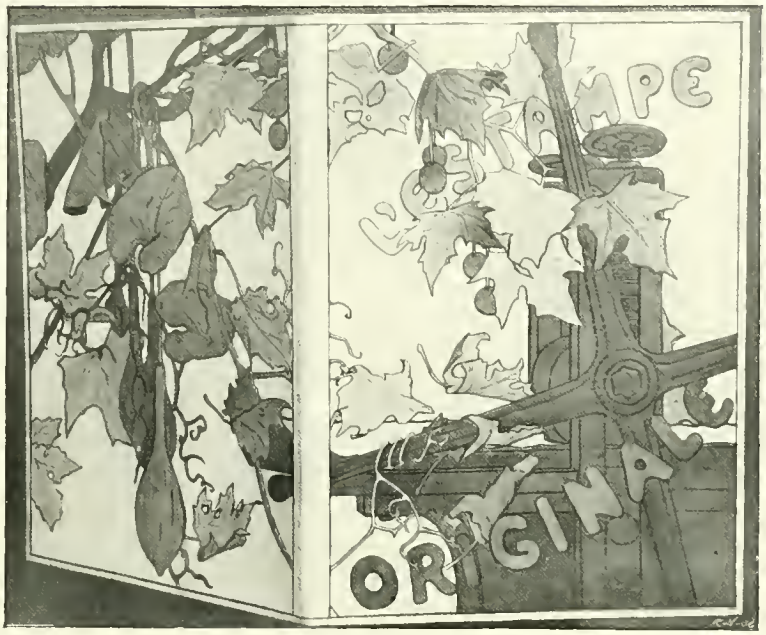
Tout le Japon tient sur l'étroite couverture de l'*Art Japonais* de Gonse. Debout, sous un pêcher, voici la femme aux gestes menus, la poupée câline et chantante, que gardent comme un bibelot fragile les Samouraïs dans leurs maisons de laque et d'osier. Sous le kirimôn de soie mauve, broché de feuilles, le corps frêle et fin transparaît. Le bras nu, accoudé, berce l'éventail bleu. Sur le nimbe des pétales roses, la chevelure d'ébène s'incise, sombre et profonde. Là-bas, parmi les branches, miroite la rivière en fête : des jonques fuient au fil de l'eau, fleuries de femmes parées et qui chantent. Des lanternes tapageuses dansent au bout des perches; une fusée s'éparpille en poussière d'étoiles et le Fusi-Hama dresse sur l'horizon sa face de vieillard indul-



Salammbô. (Reliure.)

gent aux folies humaines. Entre les nerfs du livre, des masques ricanent.

D'autres reliures suivirent, et dans toutes une idée rayonnait, dominatrice de la forme : l'*Art décoratif* d'Arsène Alexandre, curieuse synthèse des courbes éternelles, femme, oiseau, arbre ou vague, de grâce inépuisable, que la nature offre au décorateur ; — l'*Estampe originale :* une presse en taille douce, ses leviers en croix, comme de gigantesques ailes de moulin, couvre le revêtement, simplement décoré de feuilles de platanes et de courges ; — les *Symphonies de Beethoven* : dans un étang se mire une femme pensive, et ses tresses se nouent dans l'eau aux tresses de la face infléchie. Aux eaux profondes des symphonies, que de tristesses déjà se sont mirées et reconnues !



L'estampe originale. Reliure.

Une reliure étrange illustrait les *Aveugles* de Mæterlinck, imprécise et troublante comme le drame : profils d'arbres fantômatiques, silhouettes inquiétantes de sapins chevelus, broussailles et ténèbres, où des étoiles clignotent, lointaines, et qui vacillent comme des yeux sous des paupières. Des reliures d'albums évoquaient au contraire des visions de soleil, de vergers empourprés, de cerises sanglantes et de femmes rieuses.

Enfin dans *Salammbô* le Zaïmph éblouissant, constellé d'arabesques, d'étoiles et de pierreries, enrobe le livre de ses plis étalés, s'agrafant aux nerfs du dos. Sous la transparence de l'étoffe, le corps s'ébauche de Tanit, la déesse mystérieuse. Voici Moloch, le dieu dévorateur, et voici Salammbô. Devant les cassolettes fumantes, la vierge est debout, torse cambré, tête renversée, chevelure au vent, « sa chevelure poudrée de sable violet ». Le serpent fatidique s'enroule autour du corps, et la bouche de la femme et la gueule de la bête s'unissent en un baiser frigide et monstrueux.

II

Les épopées héroïques de vie intense et magnifique tentaient Prouvé. Leconte de Lisle et ses *Poèmes barbares* le fascinaient. Mais à ce cerveau bouillonnant, la reliure devenait un champ trop bref : l'espace manquait pour dire la marée d'images que soulevait en lui le poème écrit ; à sa verve débordante il fallait l'ampleur du bronze. Le livre se doubla d'un pupitre triomphal et l'hommage se haussa jusqu'à l'apothéose. Un sapin courbé par la tempête, battant l'air de ses bras fous, dessine l'ossature du meuble. D'un hallier une femme surgit, chasseresse alerte et musclée, les yeux fauves, tendus vers une proie, d'une main rejetant sa chevelure emmêlée et crispant son poing droit aux crins rudes d'un loup qui l'entraîne. Dans les hautes herbes d'une jungle, parmi des lianes, des joncs, des débris d'idoles hindoues, un tigre rôde, et, dominant la femme, l'arbre et les fauves, par dessus la tempête et les nuages zébrés d'éclairs, ses larges ailes étendues, le condor plane.

Dans ce fracas, le livre repose sous son armure de métal rigide. Les plats, vêtus de plaques de cuivre repoussé, évoquent des formes d'oiseaux, d'hommes et de bêtes, qu'on dirait empruntées à des cuirasses gauloises ou scandinaves. Les chasses du livre et le fermail sont armés de bronze ouvragé. Sur le cuir, d'un bleu mat, vision évocatrice d'incendies et de massacres, une flamme écarlate crépite et flamboie. Mais ce que les mots misérables ne

peuvent dire, c'est l'impression de force, de grâce brutale et de grandeur qui se dégage

Hôtel de ville de Nancy. MARS

de l'œuvre. Devant le brusque élan des corps lancés, la fougue de l'instinct qui se rue, on demeure surpris, terrassé. L'âpre grandeur des palingénésies, le charme obscur des époques animales, l'amour du sang et la volupté du carnage, tous les appétits furieux de la bête humaine débridée sont fixés ici dans leur beauté farouche : c'est « le rugissement de la vie éternelle ». L'œuvre fut exposée au salon du Champ de Mars en 1896. Elle surprit. La critique moderne n'a point d'étalon pour ces œuvres géantes, et l'effort courageux de l'artiste ne fut compris, mais passionnément, que de quelques-uns.

Une coupe figurait au salon de 1893, *la Nuit*, œuvre imprévue, originale et de somptueuse beauté. — Un visage de femme figurant le Silence, le front hautain, les paupières closes, la bouche sereine, d'un vol placide, majestueux et lent, sur les ténèbres glisse. Les traits sont calmes, d'une gravité surnaturelle, et le masque paisible évoque le mystère inoubliable de certaines nuits pacifiques et voilées. La chevelure flotte, soulevée et gonflée par le vent et s'incurve en carène. Des oiseaux funèbres, chauves-souris, chats-huants, sont nichés dans la toison nocturne, semée d'étoiles. Un croissant de lune et des pavots s'y mêlent harmonieusement. Sous les cheveux, et comme écrasés par leur ombre, se dressent des groupes allégoriques : corps enlacés d'une furieuse étreinte, agonisants tordus dans un râle, amants crispés, vierge endormie, malades et vicieux, miséreux et désespérés, tout un monde grimaçant, turbulent et dramatique qui dit l'éternité de la douleur humaine. Des faces ricanent, convulsées de désirs, des yeux flambent, des mains s'agitent, tremblantes et mauvaises, un bras armé jaillit de l'ombre et frappe. Tout ce que cache l'horreur des ténèbres, la Misère, la Faim le Viol, l'Assassinat et le Désespoir, tous les désirs brutaux qui naissent au crépuscule, toutes les passions de nuit, les tourments et les fièvres qui mènent l'humanité, s'incarnent en ce tumulte de corps enchevêtrés. L'Effroi les guette. Et c'est comme un sanglot tragique et de souffrance aiguë qui monte vers la voûte taciturne, fleurie d'astres, et qui s'y brise.

Mais, sans pitié pour l'humanité chétive qui pleure sous ses lourds cheveux, sourde aux lamentations comme aux colères, sur les mains

Hôtel de ville de Nancy. JANVIER

qui supplient et sur les poings tendus, sur les fronts en sueur, sur les plaies et sur les larmes,

coule, impassible et radieuse, la face de silence. Aux plis profonds du manteau vespéral, les clameurs s'éteignent, les plaintes meurent, les fureurs s'assoupissent. Elle est la mer magnifique et profonde et l'océan d'oubli où tous les fleuves de la tristesse humaine viennent s'évanouir.

Au Salon de 1894, au Champ de Mars, Prouvé exposait un coffret curieux dédié à la *Parure*. Droite et nue, une femme la symbolise, le corps souple dressé nerveusement sur les pieds tendus, nonchalante et superbe, elle joue avec sa chevelure dénouée. Les mains lentes glissent dans la soie fraîche, les bras s'étirent dans une orgueilleuse détente et sous le casque lourd de la coiffe, le profil s'enlève, fin, dédaigneux, triomphateur. Le geste et le regard sont d'une impératrice qui sait sa puissance terrible et qu'au moindre appel de ses lèvres souveraines, des hommes s'en iront, au péril de leur vie, cueillir au fond des océans, dans les forêts de madrépores, la perle qu'Elle convoite. Aux pieds de la femme, une chimère de bronze, les ailes étalées, étreint dans sa gueule une améthyste que cisela Gallé. Chaque face du coffret est vêtue d'émaux cloisonnés qui sont l'œuvre de C. Martin et l'armature est faite de tiges recourbées où grimpent et s'enroulent des passiflores.

La Nuit. BRONZE

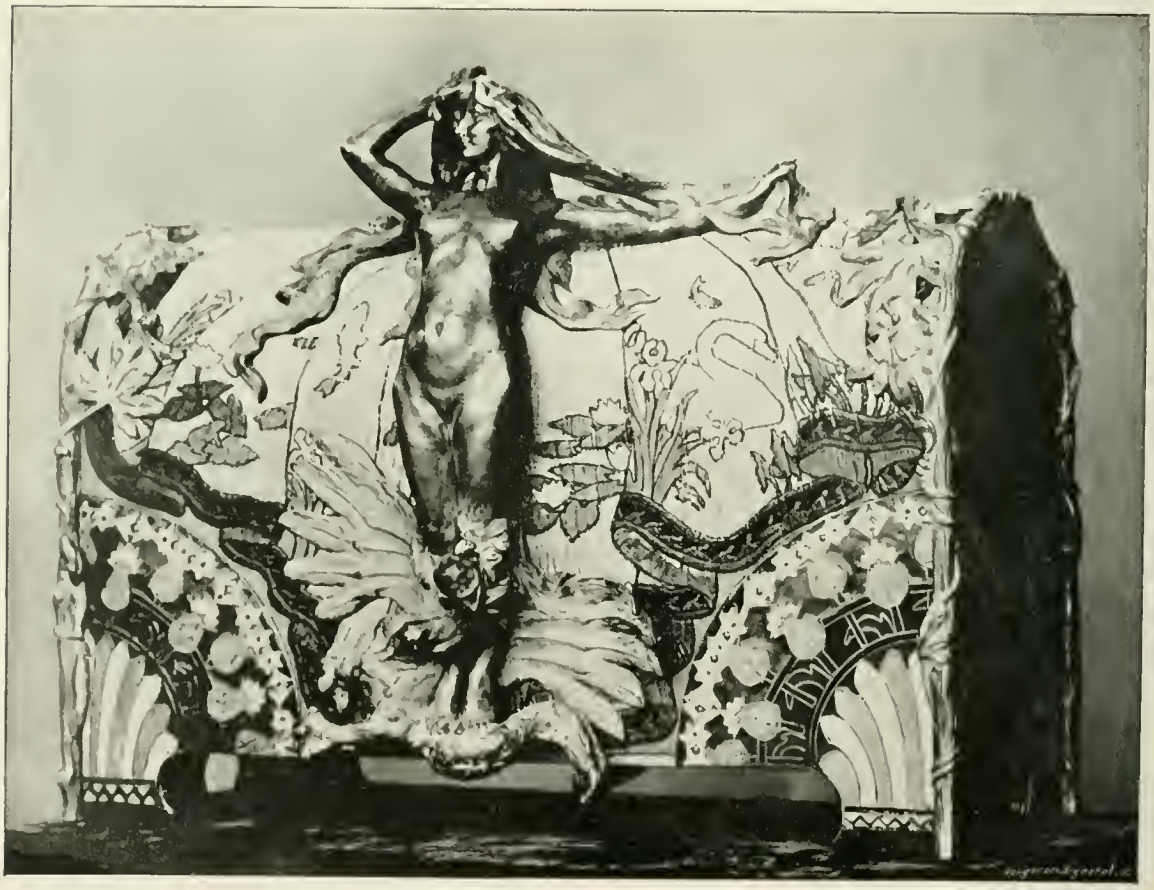
La Nuit. (Coupe.) BRONZE

Le corps, radieux de force élégante et de grâce, est d'une ampleur et d'une magnificence dans la coquetterie, qui ne sont ni d'un moderne ni d'un classique. Cette vierge, d'impudeur hautaine, ce n'est ni la femme d'aujourd'hui ni l'Aphrodite grecque, c'est plutôt l'Artémis farouche des religions primitives.

De cette œuvre décorative, commencée il y a quatre ans à peine et déjà abondante, il faut citer encore les bijoux dont aucun ne fut exposé et quelques statuettes dont je veux détacher, pour l'exalter, la fine et délicate *Floramyre*, la petite Fille-Fleur qui, jaillie du calice étrange d'un orchis, les doigts fins unis sur les lèvres, tend vers quelque Parsifal la grâce troublante de sa taille flexible, de ses hanches musicales, de ses seins légers.

III

C'est une fièvre contagieuse que celle du décor. Dans nos maisons, encombrées comme des musées d'art rétrospectif, une coupe aussi résolument moderne que celle de Prouvé, sans nulle tare d'archéologie ni de pastiche, détonne étrangement. L'éclatante jeunesse de l'objet semble exilée. Il faudrait, pour l'encadrer, des murs, des parquets et des plafonds vêtus de mêmes nuances, des meubles et des étoffes appareillées. Par une pente insensible et fatale, l'artiste est donc conduit à l'étude du bois, des tissus, du papier, de tout ce qui pare de beauté nos chambres familières, et pour loger un vase, il construit une maison. Ainsi, Prouvé, renouant la tradition brisée des maîtres espagnols, exposait au dernier Salon un panneau de cuir ciselé et repoussé où il tirait de la matière, sans lui donner pourtant le relief du bois ni la patine de la cire, des effets ornementaux d'une finesse et d'une intensité inconnues à Cordoue. Dans la ramure épanouie d'un pommier, une fille, les paupières plissées et rieuses, la bouche humide, dans la chair d'un fruit mûr, mord à pleines dents, voluptueuse. La face gourmande est



La Parure. Coffret.

encadrée de mèches frisées où des verdures s'entrelacent. Par dessus l'épaule nue, coule un regard de malice espiègle et de joie sensuelle. La flamme des yeux, l'éclair des lèvres, les joues pleines, creusées de fossettes, laissent une impression d'estivale splendeur et de chair fraîche.

Ainsi que dans tout l'œuvre de Prouvé, la femme se révèle un être de vigueur et d'équilibre autant que de grâce. La vie coule en sèves chaudes sous la peau fleurie, la force éclate en gestes déliés, la joie ruisselle. N'y cherchez pas pourtant les festins de chair croulante où s'égayaient les peintres de kermesses. La sensualité du Lorrain est d'une qualité plus fine que la flamande et se prête mal au lyrisme exubérant des formes. Il y a dans sa jovialité moins d'instinct et plus de raffinement, plus de malice et d'ironie aussi, et le sourire narquois s'y mouille parfois de tendresse et de maternité couveuse. Ce n'est pas le moindre charme de l'art de Prouvé que d'y trouver, réfléchies, ces nuances de l'âme lorraine.

De sa peinture décorative, de ses plafonds ensoleillés, des médaillons vigoureux et rustiques de l'Hôtel de Ville de Nancy ou des fresques d'amour et de sérénité destinées à décorer l'Hôtel de Ville d'Issy, je ne pourrais parler sans aborder l'ensemble de son œuvre picturale. Une même pensée s'y affirme, différenciée seulement par les exigences de la décoration, et c'est dans les tableaux de chevalet comme dans les peintures murales la même qualité d'art : ampleur de l'Idée, vigueur expressive du dessin, intensité de l'émotion toujours fougueuse, discrète et refoulée, mais indiquée avec force et d'un geste sobre, comme il sied au Lorrain.

Et pour que cette nomenclature fût complète, il faudrait dire la beauté sculpturale du *monument de Nancy* dédié au président Carnot par la Lorraine. Au pied de l'olivier dont la ramure encadre le masque du mort, deux femmes, la Paix et la Force, s'avançent l'une vers l'autre. Les mains s'unissent et les visages échangent de silencieuses promesses. Allégorie sans doute, mais rafraîchie et vivifiée par un flot d'émotion si puissant qu'elle en devient émouvante. Elles proclament, ces images éloquentes, la joie du travail, la grandeur des besognes pacifiques et fécondes et l'orgueil de la Force mise au service de la Justice et de l'Humanité. Il convenait, sur l'une des places publiques de la capitale lorraine, devant la porte de Metz et les plaines soumises, où se dressent mal, en trophées attestant la victoire brutale, ces lions de granit rouge aux griffes sanglantes, il convenait que ce monument s'élevât, cri superbe d'une conscience nationale qui, devant l'injustice accomplie, se cabre encore inconsolée: la vigueur de l'idée et la simplicité des lignes qui l'expriment la font accessible à tous.

La Parure. (Coffret.)

Devant la noblesse des corps et la loyauté des gestes, des yeux s'attendriront et s'ouvriront à la bonté ; un éclair de beauté luira dans les cervelles fumeuses ; des colères, des haines s'apaiseront ; un songe de vie simple, juste et joyeuse enivrera les âmes frustes et stimulera en elles le goût de la vie.

L'exemple est donc ici éclatant d'un art vraiment populaire, fondé sur une exacte psychologie des foules et capable, par sa simplicité, d'émouvoir les plus pauvres d'esprit.

Dans cette trop brève revue de quelques œuvres de Victor Prouvé, j'ai dit l'artiste et le poète ; j'ai négligé, de parti pris, la technique savante de l'ouvrier. Qu'il sache la matière et ses lois, son degré de résistance ou de souplesse, la finesse du grain et la mesure de ses

complaisances. la chose éclate aux yeux les moins exercés. Dans chaque objet, l'intelligence et l'habileté des doigts de fer et de velours se révèlent, la maîtrise s'affirme et s'amplifie. Ce qu'il faut dire pourtant, c'est le labeur intrépide de l'artisan, qui, justement méfiant de la division du travail, la mort de l'art, comme les maîtres d'autrefois mène d'une main volontaire et joyeuse tout son ouvrage, du découpage initial jusqu'à l'affinement des gaufrures, mouille la peau, la bat, masse, frappe, polit, lamine, repousse, estampe et cisèle lui-même.

J'ai préféré louer le principe de l'œuvre, j'ai voulu dire l'espoir joyeux qu'on pouvait concevoir devant les tendances de cet art nouveau venu de Moselle, qui d'un élan vigoureux, nous ramène à la nature, à la liberté et à la vie, dont les géomètres nous avaient désaccoutumés. Sur cet art en germination, l'heure n'est pas venue de tenter une synthèse. Si certaine et lourde d'épis que soit la moisson future, le critique, aujourd'hui, ne peut qu'exalter les semailles, qu'indiquer au public le geste des semeurs.

GEORGES DUCROCQ.

Monument Carnot à Nancy (fragment).
D'après le modèle en plâtre.

LE VITRAIL *(Suite)*

L'exécution d'un vitrail comporte tout d'abord le choix des verres dont les colorations auront été déterminées d'avance par la maquette du peintre. C'est donc de cette maquette que dépend avant tout l'harmonie des tons.

Carton D'EHRMANN. *Exécution* DE LEBAYLE.

Il est absolument superflu, pour un vitrail ou pour une tapisserie, d'exécuter à grands frais une peinture qui gênerait l'artiste chargé de l'exécution, en lui imposant une facture inapplicable au travail de la laine ou à celui du verre.

Ce qu'il faut lui donner, c'est un dessin d'exécution très précis pour les contours, mais laissant une large part à son initiative dans l'interprétation.

Pour le vitrail, il est indispensable que le peintre ait tenu compte, en dessinant, de la largeur des plombs qui doivent sertir et séparer les uns des autres les verres colorés.

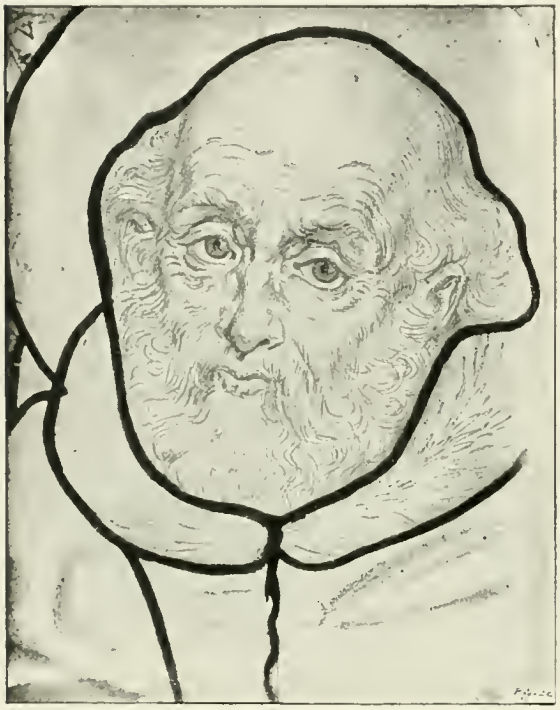
Le vitrail, comme toute œuvre décorative, exige dans l'agencement d'une scène comportant des figures et des fonds de paysage ou d'architecture, des simplifications de forme et de modelé qui sont l'une des conditions essentielles de son effet. Il ne saurait admettre, en aucun cas, ni la composition, ni l'exécution qui conviennent à un tableau, dont le but n'est pas de décorer une surface opaque ou translucide, mais de donner l'illusion d'un morceau de nature, pris d'un point de vue bien choisi et isolé dans un cadre. C'est faute d'avoir distingué le vitrail du tableau, que les peintres verriers du XVIe siècle ont déterminé la décadence et la ruine d'un art qui avait brillé en France plus qu'en aucun autre pays. Il faut donc non seulement que le carton soit bien composé, mais encore que l'exécution soit faite suivant un sentiment vraiment décoratif et pour une destination spéciale.

Du XIIe au XIVe siècle, les peintres verriers ne s'écartaient pas, dans l'exécution, des procédés sommaires pour le modelé qui sont indiqués dans le traité de Théophile. Le modelé se réduisait à des demi-teintes, sur lesquelles le trait est généralement posé à cheval avec une incroyable dextérité. Mais c'est là un procédé archaïque qui convient à une interprétation décorative, mais naïve, des figures; et pareille naïveté ne serait pas de mise aujourd'hui.

Carton D'EHRMANN. *Exécution* DE LEBAYLE.

Les maîtres de la Renaissance, en exaltant la beauté de la forme, en fixant les lois de

l'anatomie et de la perspective, ont imposé à l'art des obligations nouvelles auxquelles il ne



Vitrail de Saint-Lô GRASSET

peut se soustraire. Sans doute, il sera toujours indispensable de faire de la figure, de la flore ou de la faune une interprétation décorative appropriée à la technique du vitrail; mais nous ne saurions reproduire, sous prétexte de donner du caractère aux figures, des défauts d'anatomie que justifiait l'ignorance plus encore que la convention. La naïveté ne se recommence pas.

Il faut donc nous résoudre à modeler très largement et très simplement nos figures; mais, pour cela, la connaissance du dessin est indispensable, et c'est le dessin qui manque le plus aux artistes exécutants.

Cependant l'exécution sur verre ne comporte point de connaissances spéciales. Je ne connais pas de morceau d'exécution comparable à ceux que M. Lebayle a faits avant son départ pour la villa Médicis, d'après les cartons composés par M. François Ehrmann pour l'église de Montmorency et la cathédrale d'Autun. On peut en juger par les anges des tympans que j'ai fait reproduire. L'exécution est souple et spirituelle comme celle des verrières anciennes de Montmorency que M. Lebayle avait alors pour modèles dans l'atelier d'un peintre verrier habile et consciencieux, M. Leprévost.

Or, M. Lebayle n'avait pas fait un long apprentissage de la peinture sur verre; il avait seulement appris à bien dessiner. Le dessin d'un vitrail exécuté au pinceau avec la grisaille, c'est-à-dire l'oxyde de fer parfaitement broyé, ne diffère pas, en somme, du dessin qu'on exécute au fusain sur une feuille de papier : on procède de même par plans, on enlève des lumières à la hampe du pinceau ou à l'aiguille dans la grisaille, comme on les enlèverait à la mie de pain dans le fusain, et on se sert du blaireau comme d'un tortillon pour unifier une teinte. Il n'y a donc là ni procédé particulier, ni secret du métier, et cependant les bons exécutants sont si rares que c'est presque toujours par l'exécution que sont en défaut les verrières modernes. Malheureusement, il n'existe point d'école où puissent se former d'habiles praticiens par l'exécution de morceaux sous la direction d'un maître. D'ailleurs, le peintre devrait lui-même s'habituer à exécuter les morceaux les plus importants de sa composition, comme faisaient jadis un Engrand le Prince ou un Robert Pinaigrier. A une époque comme la nôtre, où la personnalité du peintre s'affirme dans ses œuvres, on ne s'explique pas qu'un artiste chargé de composer un vitrail n'ait pas le souci de le parfaire en lui donnant sa forme définitive.

Il semble que pour parer à l'insuffisance de l'exécution, on ait compté sur le perfectionnement de la fabrication industrielle du verre, et le peintre verrier Oudinot, qui fit, en collaboration avec M. Luc Olivier Merson, pour M. Vanderbilt, la délicieuse verrière dont le carton est conservé au musée du Luxembourg,

Carton D'EHRMANN *Execution* DE LEBAYLE

nous rapporta d'Amérique, comme le produit le plus merveilleux, le verre américain.

C'est un verre coulé, à la surface rugueuse, nuancé dans la pâte, d'aspect chatoyant, mais changeant souvent de couleur au feu ; or il est indispensable, pour l'adhérence de la grisaille au verre, que les pièces soient passées au four à une température assez élevée. Mais le verre coulé a un défaut beaucoup plus grave : la rugosité même de sa surface, résultant du mode de fabrication, y facilitera avec le temps le dépôt des poussières et des végétations parasites qui détermineront la dévitrification, et par conséquent l'opacité du verre. Je suis convaincu qu'en moins d'un siècle, les verres américains exposés aux intempéries seront absolument opaques.

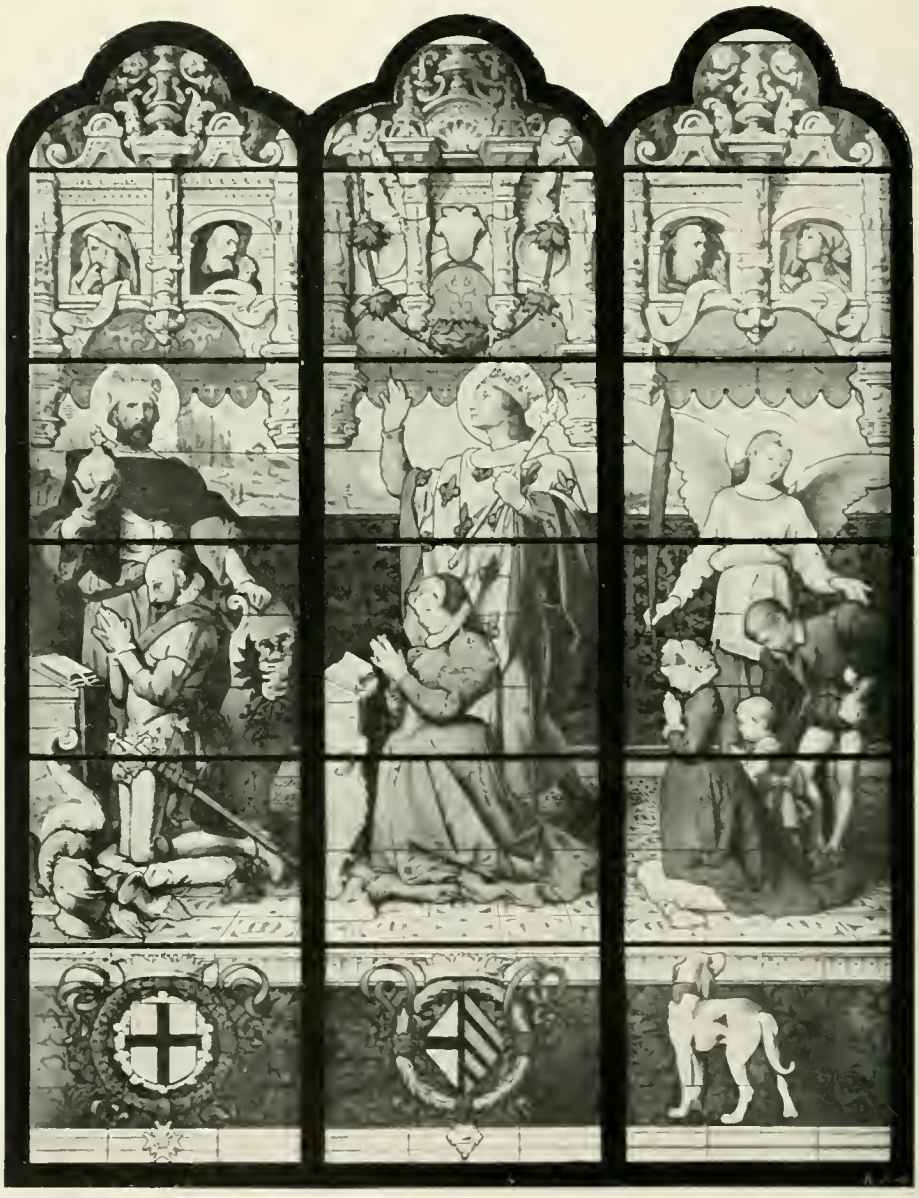
L'engouement pour ces verres nuancés de provenance étrangère est d'autant moins explicable, que ces nuances peuvent être obtenues sans difficulté par nos verriers dans des verres fabriqués par les procédés ordinaires. Nous trouvons continuellement, dans nos verrières anciennes, des morceaux nuancés dans la masse, sans doute à l'aide de fils ou de gouttelettes de verre coloré superposés à la « paraison », au moment du soufflage, et incorporés ainsi à la masse vitreuse. Les verriers de Clichy, MM. Appert, ne seraient pas, j'en suis sûr, embarrassés de nous fournir des verres nuancés aussi brillants et plus durables que les verres américains.

Il faut songer que la durée d'une œuvre dépend pour une large part des matériaux et de leur mode d'emploi. Aurions-nous encore les magnifiques verrières qui furent faites au XIIe siècle pour les cathédrales de Châlons, de Chartres, du Mans, d'Angers ou de Poitiers, si la fabrication du verre n'avait été à cette époque l'objet de soins particuliers? J'ai tenu en mains, lors d'une remise en plomb, des morceaux de verre bleu et rouge du grand vitrail de la Passion de Poitiers : leur surface n'avait subi, depuis sept cents ans, aucune altération. N'est-il pas merveilleux de songer que, grâce à l'excellente technique des verriers français, des œuvres d'art, fragiles en appa-

Vitrail des Alerions, à Montmorency. F. EHRMANN

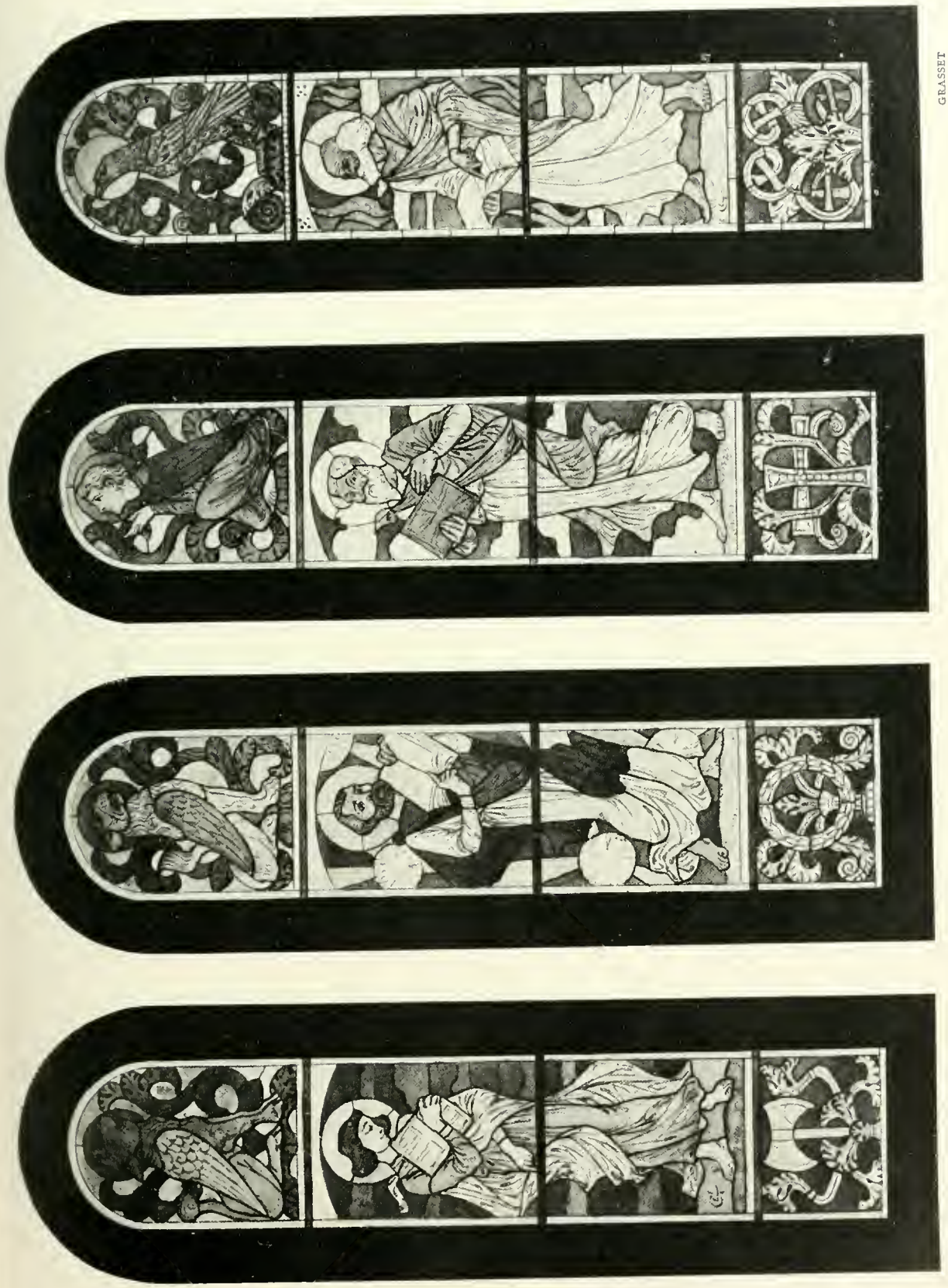
rence, nous aient été conservées intactes et aussi éclatantes de couleur qu'au moment de leur mise en place?

Les travaux très intéressants de MM. Appert sur la dévitrification font suffisamment connaitre les conséquences qui peuvent résulter, pour la durée d'une œuvre, des procédés mêmes de fabrication. Il est certain que des vitraux, relativement récents, ont beaucoup plus souffert des intempéries, des végétations parasites entretenues par l'humidité, que les vitraux du XIIe siècle. Certains vitraux anciens, à l'église de Vendôme et dans les bas-côtés de la cathédrale de Chartres, ont leur surface criblée de petits trous, qui nuisent à la transparence au point de rendre les sujets presque incompréhensibles. Il faut éviter cela à tout prix pour une décoration translucide, et c'est pour ce motif que, tout en admirant les nuances des verres américains, leur chatoiement de pierres précieuses, je crois qu'il serait imprudent de les employer pour de grandes verrières expoées aux intempéries.



Henri de Montmorency. Louise de Budos. F. EHRMANN.

L'exécution d'une verrière doit toujours être précédée d'un montage provisoire des fragments de verres colorés, afin que l'artiste puisse



GRASSET

Église de Galveston.

se rendre compte de l'effet et au besoin remédier par des changements partiels au défaut d'harmonie qui pourrait résulter de la juxtaposition des tons. Ce montage est le plus souvent fait en plombs étroits, afin que les traits et modelés de grisaille puissent atteindre les contours du verre. On sait que l'adhérence de la grisaille au verre est obtenue par le passage au four des morceaux une fois peints. Le montage définitif des panneaux est fait en plombs assez épais pour former après soudure un réseau très résistant et assez larges pour que les bords soient bien recouverts. Les panneaux, pour conserver leur résistance et leur élasticité, ne doivent guère dépasser la dimension de 1 mètre en largeur et de 0m60 à 0m80 en hauteur; encore faut-il que de petites tringlettes de fer reliées au panneau par des ligatures de plomb soudées l'empêchent de se déformer sous l'action du vent.

Dans les verrières du XIIe siècle, les panneaux suivent les divisions d'une armature en fer étudiée, comme on le voit sur le vitrail de la Passion de Poitiers, pour correspondre aux divisions principales du sujet. Plus tard, lorsque l'architecture française admit l'évidement des murs entre les piliers portant les voûtes, il fallut diviser les grandes claires-voies par des meneaux de pierre qui limitèrent la composition aux divisions des meneaux. Dès lors, les panneaux retenus latéralement dans les feuillures des meneaux sont assujettis à la base et au sommet contre des barres de fer horizontales, à l'aide de clavettes traversant les épaulements de ces barres. Presque toujours, l'une d'elles, formant « chainière », traverse les meneaux à hauteur du joint de naissance des arcs, afin de raidir et de consolider les remplissages de la claire-voie.

La Tour prends garde. L.-O. MERSON

Ces méthodes d'exécution applicables aux verrières des édifices publics n'ont point varié depuis l'origine de l'art. Elles ont été employées très habilement pour les vitraux neufs de l'église de Montmorency, dont M. Ehrmann a dessiné les cartons et dont l'exécution a été confiée, pour les verrières du sud à M. Leprévost, pour les verrières du nord à MM. Delon et Loubens. Ces verrières modernes continuant la série historique des vitraux du XVIe siècle ont des qualités décoratives identiques, qu'elles doivent à l'emploi des verres colorés en masse, à l'exclusion des émaux.

La composition de verrières neuves pour un édifice ancien n'exige, à mon avis, d'autre obligation que le respect de l'ordonnance générale primitivement adoptée et de l'échelle des figures. C'est d'ailleurs une condition essentielle pour toute œuvre d'art faisant partie d'un ensemble décoratif. Elle a été parfaitement remplie à Montmorency par M. Ehrmann, qui a su faire œuvre moderne et originale, alors même qu'il complétait par deux figures nouvelles, sainte Marie-Salomé et sainte Marie-Madeleine, le vitrail ancien des « Alérions ».

Je retrouve les mêmes qualités dans les verrières exécutées par M. Carot sur les cartons de M. Besnard pour la salle des actes de l'Ecole de Pharmacie. Les colorations sont puissantes, l'exécution large et l'effet excellent.

Même pour les vitraux d'appartement qui sont généralement de petite dimension et destinés à être vus de près, c'est encore la mise en plomb, affirmant le dessin des figures qui donne la meilleure disposition décorative. On en a la preuve dans les délicieuses fantaisies de M. Olivier Merson, « Sur le Pont d'Avignon » et « La Tour prends garde ». La comparaison entre les

gravures exécutées, l'une d'après le vitrail lui-même, l'autre d'après le dessin du peintre, prouve suffisamment que la mise en plomb, loin de nuire au dessin, ne fait qu'ajouter à la clarté et à la finesse de la composition.

On a souvent préféré pour les vitraux d'appartement la grisaille rehaussée de jaune aux décorations polychromes. C'est ainsi qu'avait été exécutée la belle suite de Psyché transportée d'Ecouen au château de Chantilly. J'ai souvenir d'avoir vu et beaucoup admiré jadis, chez M. Bardon, peintre verrier, des médaillons exquis, exécutés ainsi en grisaille et jaune, sur les dessins de M. Merson, et représentant, je crois, des scènes tirées de Rabelais.

Parfois aussi on a employé pour les baies d'appartement, surtout en Suisse, au milieu du XVIe siècle, au temps des Tobias Stimmer ou des Lindmeyer, des vitraux émaillés, le plus souvent décorés d'armoiries ou de scènes de genre, et qui ont conservé le nom de vitraux suisses. C'est pour ces œuvres de genre que doit être, selon moi, réservé l'emploi de l'émail, et j'en dirais volontiers autant du verre américain. Il est évident qu'une fenêtre à dimensions réduites et dont l'entretien est facile, peut être décorée à l'aide de matières plus ou moins fragiles, plus ou moins opaques, qui ne sauraient convenir à des baies d'édifices publics, exposées à toutes les injures du temps. D'ailleurs, une décoration monumentale exige une composition claire à contours définis, qui puisse être visible à distance et ne saurait admettre les formes indécises d'émaux colorés, mélangés sur leurs bords par la fusion et insuffisamment translucides.

Sur le pont d'Avignon. L.-O. MERSON.

Une autre application décorative du vitrail fut imaginée, dès le XIIe siècle, lorsque la règle de Cîteaux interdit, comme contraire à l'austérité de la vie religieuse, les scènes colorées des verrières. L'artiste sut alors, à l'aide des plombs, former par l'alternance de lignes droites ou courbes, un réseau d'entrelacs enchâssant des fragments de terre incolore et réalisa ainsi une décoration très simple et très satisfaisante.

Ce système est parfaitement applicable au garnissage de fenêtres éclairant des pièces d'habitation où il est nécessaire de laisser pénétrer la lumière blanche, pour ne point fausser les colorations de fresques, de mosaïques ou de tapisseries. J'ai eu l'occasion d'en faire l'essai dans deux hôtels construits à Paris,

avenue de Villiers et avenue Henri-Martin.

Ces entrelacs de plomb et de verre incolore durent, sans doute, suggérer l'idée de décorations linéaires plus compliquées, dont les divisions étaient accusées par des filets ou des soints de verre coloré, et dont les vides étaient remplis par d'élégants dessins de feuillages exécutés en grisaille. Vos cathédrales de Châlons, de Chartres, du Mans, de Poitiers, d'Angers, possèdent encore des témoins de ces décorations, dont la valeur artistique est incontestable. L'exécution d'une verrière colorée comportant des figures entraine nécessairement une dépense importante et ne saurait être réalisée convenablement avec des ressources insuffisantes. La grisaille fournit à l'artiste le moyen de satisfaire à peu de frais aux nécessités d'un décor monumental. C'est ainsi que j'ai pu garnir de verrières décoratives, sans représentations figurées, les baies de l'église neuve d'Ermont et de la chapelle dépendant de l'hospice de Saint-Illide, dans le Cantal.

Carton DE BESNARD. *Exécution* DE CAROT.

Le vitrail a encore d'autres ressources. Au XIIIe et au XIVe siècle, on a su très habilement associer les sujets colorés aux grisailles, en établissant ces sujets par bandes de couleur brochant sur fonds incolores : et ces fonds d'aspect nacré, chargés de dessins en grisaille que séparent des filets de couleur, s'harmonisent avec les sujets. Les plus beaux exemples de ce mode de décoration sont à la cathédrale de Châlons et à l'église Saint-Urbain de Troyes. Je ne vois pas pourquoi on n'essaierait pas de nos jours d'en faire l'application ; il est telle circonstance où cette alternance des sujets colorés et des grisailles pourrait donner les résultats les meilleurs. Il n'est pas indispensable d'avoir recours à la figure pour faire œuvre décorative, et je préférerai toujours une grisaille d'un joli dessin approprié au monument, voire même une mise en plombs de verres incolores, aux prétendus vitraux que l'industrie livre à bon compte aux curés de campagne et qui déshonorent toutes nos églises.

En résumé, si nous n'avons pas en France ce qu'on pourrait appeler une école de peintres verriers, nous avons au moins quelques peintres capables de composer d'excellents cartons de verrières. Si les exécutants expérimentés sont encore trop rares, l'apprentissage est assez simple pour qu'un peintre habile devienne rapidement un bon exécutant. Quant aux verres, colorés en masse ou plaqués, point n'est besoin de les demander à l'étranger, puisque l'industrie française peut nous fournir toutes les nuances, et réaliser tous les progrès.

Ce qu'il faut comprendre, c'est qu'un vitrail est une œuvre d'art et non d'industrie ; qu'elle exige du peintre qui fait le carton, aussi bien que de celui qui l'exécute, un talent professionnel, qu'il faut rémunérer ce talent, et qu'on ne fait pas d'art au rabais.

LUCIEN MAGNE.

L'ART DÉCORATIF EN BELGIQUE

LA RENAISSANCE NÉO-FLAMANDE. — LE NOUVEAU BRUXELLES, LE BOURGMESTRE BULS
LA RÉNOVATION DE L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE
ET LE STATUAIRE VAN DER STAPPEN
LES BRODERIES APPLIQUÉES D'ISIDORE DE RUDDER

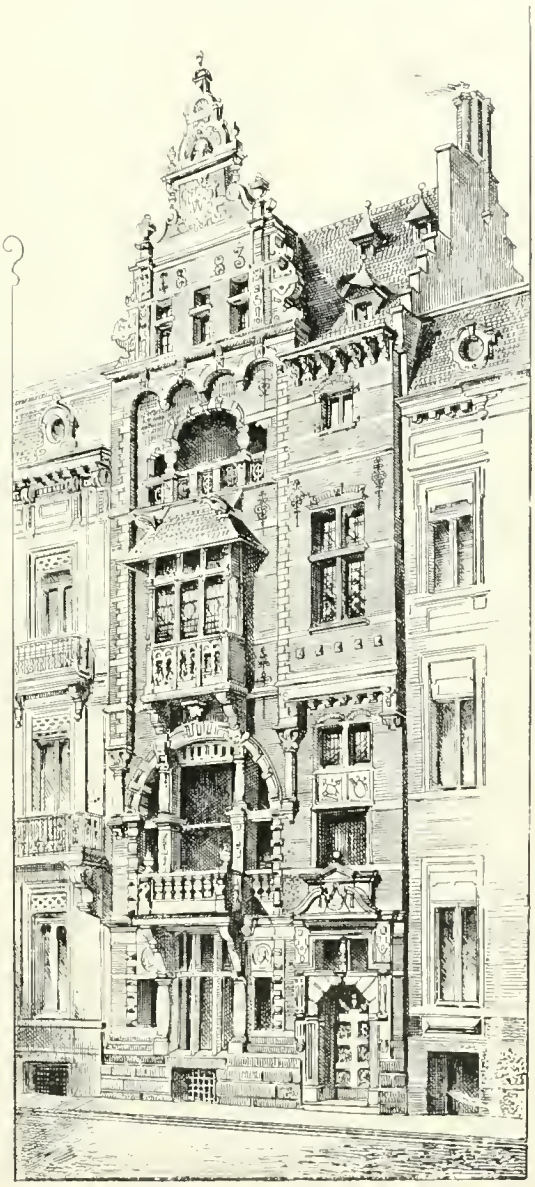
Un voyage en Belgique, à l'heure actuelle, est un charme. La prospérité croissante du pays, l'extension de son commerce, le développement de sa grande industrie ont réveillé son art et donné à son architecture un essor nouveau dont les résultats, partout, sont frappants.

Les travaux d'édilité entrepris dans la capitale et dans les grands centres comme Anvers ont été complétés par des ensembles de constructions gais et clairs où revivent, modernisés, les principes si longtemps délaissés de la vieille architecture flamande. A Bruxelles, surtout, les quartiers neufs se sont peuplés d'une multitude d'hôtels exécutés avec les matériaux du pays, naguère encore dédaignés. La pierre bleue et la brique s'y marient, en harmonieux et doux assemblages, dans des façades qui ont du mouvement et du style, — et le style qui convient à la race.

Pour des esprits altérés de nouveautés, cette renaissance néo-flamande n'est pas le rêve. Ce n'est pas une renaissance, à vrai dire, car elle tire son principal intérêt du pastiche ; mais s'il se dessine aujourd'hui, en Belgique, un mouvement franchement original, sans racines aucunes dans le passé, c'est à ce retour au passé qu'il est dû.

Quand on revoit, dans les vieux quartiers, ces façades banales où le travail du maçon disparaît sous un enduit de plâtre peint en blanc, où les fenêtres, sur la muraille plate et nue, découpent géométriquement leurs rectangles qu'aucun ornement ne relève, qu'aucune moulure n'encadre, on se rend compte du chemin parcouru.

Pour faire entrer dans leurs vues, peu à peu, une clientèle éprise d'un étroit idéal de propreté bourgeoise et que ces indigentes façades enchantaient parce que, repeintes à neuf tous les ans, elles reprenaient tous les ans leur jeu-



Maison de M. Winders, à Anvers.

nesse, que d'obstacles il a fallu surmonter aux apôtres du style néo-flamand! Quels assauts ils

ont dû subir ! Aussi, l'art nouveau leur doit-il une reconnaissance sans bornes. Non-seulement ils ont recréé, en se réglant sur les

Applique. (Bronze.) DE RUDDER

modèles anciens, une architecture de style, comme l'a fait dans sa maison d'Anvers, dont nous reproduisons la façade, le précurseur du mouvement néo-flamand, M. Winders, mais en travaillant à remettre en honneur l'art ancien, c'est pour l'art nouveau qu'ils ont travaillé plus encore. En ramenant les jeunes à l'étude des modèles les plus parfaits d'autrefois, ils ont ramené dans l'architecture privée le sens disparu des belles lignes, ils y ont ravivé le souci du pittoresque et le sens oblitéré de la couleur. Grâce à eux, la Belgique s'inquiète tout entière d'égayer même les constructions utilitaires d'une note d'art, et d'une note d'art qui ne doit rien à l'antique.

Des hommes éminents, d'ailleurs, y ont aidé. Nul n'a plus fait, à Bruxelles, que le bourgmestre Buls pour développer chez ses concitoyens le goût du beau. Il a réorganisé l'enseignement artistique, exalté par des concours de façades l'amour-propre et le talent des bâtisseurs et rendu à la vieille cité brabançonne tout son lustre par sa restauration méthodiquement entreprise, continuée avec une persévérance inlassable, des constructions anciennes qui bordent la Grand'place.

Pour mener à bien cette tâche lourde, nul n'était mieux qualifié. Il s'y était préparé de longue main par l'étude des multiples questions que doit résoudre celui qui se préoccupe de la transformation et de l'embellissement des grands centres. L'opuscule où il a résumé ses idées sur l'*Esthétique des villes* est à lire, et nos conseillers municipaux y trouveraient, s'ils daignaient le consulter, d'utiles indications et des observations point banales.

Il n'a pu terminer, jusqu'ici, qu'une partie encore de sa tâche. Aux larges percées qu'il a faites vont s'en ajouter nombre d'autres et les grands travaux qu'il prévoit ne seront pas de sitôt terminés, mais la Grand'place aura repris, d'ici peu, sa physionomie curieuse d'autrefois et la restauration de l'Hôtel de Ville est chose faite. Tout ce que le temps avait épargné de tapisseries, de boiseries ouvragées, de peintures, a repris sa place aux murailles et, sous sa direction, la main des artistes modernes a heureusement et majestueusement complété l'œuvre des anciens Bruxellois.

Dans l'œuvre entreprise, des concours de tout ordre l'ont secondé. Pour la réorganisation de l'enseignement artistique, il a trouvé dans l'éminent statuaire Van der Stappen, sur l'œuvre duquel nous reviendrons, un auxiliaire clairvoyant, actif, plein d'idées, dont l'influence s'est traduite, à l'Académie des Beaux-Arts où se forme la jeunesse artistique, par un remaniement complet des programmes.

Pour Van der Stappen, l'art est un, et toutes les formes d'art, solidaires les unes des autres, se pénètrent et se rendent des services réciproques. Il est donc indispensable que l'initiation artistique ne se borne pas, pour le

sculpteur, pour le peintre, au modelage seulement de la figure. Il importe que le premier sache tracer un pur dessin d'ornement et que le second ne soit pas incapable de déterminer le profil d'une moulure ou de modeler un simple rinceau. L'ornemaniste devra, de son côté, apprendre à exécuter une figure, car la figure n'est pas exclue de l'ornement : elle le relève, au contraire, d'une grâce propre, elle lui donne du corps, elle permet enfin à l'artiste d'en varier à l'infini la formule.

L'éducation artistique devra donc débuter, pour le peintre, l'ornemaniste, le sculpteur, par un programme d'études identique; et les éléments d'architecture doivent jouer dans ce programme commun le grand rôle. C'est l'architecture, en effet, qui est l'art maître, et l'architecte n'a pas seulement pour mission de construire les édifices, mais de déterminer les conditions auxquelles doivent s'astreindre tous les artistes qui concourent avec lui à la décoration d'un ensemble. Il leur apprend la loi des proportions, cette loi essentielle trop violée. En leur communiquant les principes de son art, il les instruit à tirer des modèles que leur fournit, sans jamais se lasser, la nature, le parti le seul logique, le plus fécond et le plus heureux par là même.

En même temps qu'il a fait triompher ces idées dans le nouveau programme d'enseignement élaboré par le Conseil de l'Ecole, Van der Stappen a prêché d'exemple dans son œuvre. Sans abdiquer quoi que ce soit de son originalité, il s'est soumis le premier à ces lois dont il exige avec tant de justesse des artistes l'étude préalable, et ses compositions décoratives y ont gagné une largeur d'accent, une noblesse qui le classent au premier rang de nos contemporains. Il faut voir, à l'Hôtel de Ville, son *Saint Michel* de bronze et le surtout de

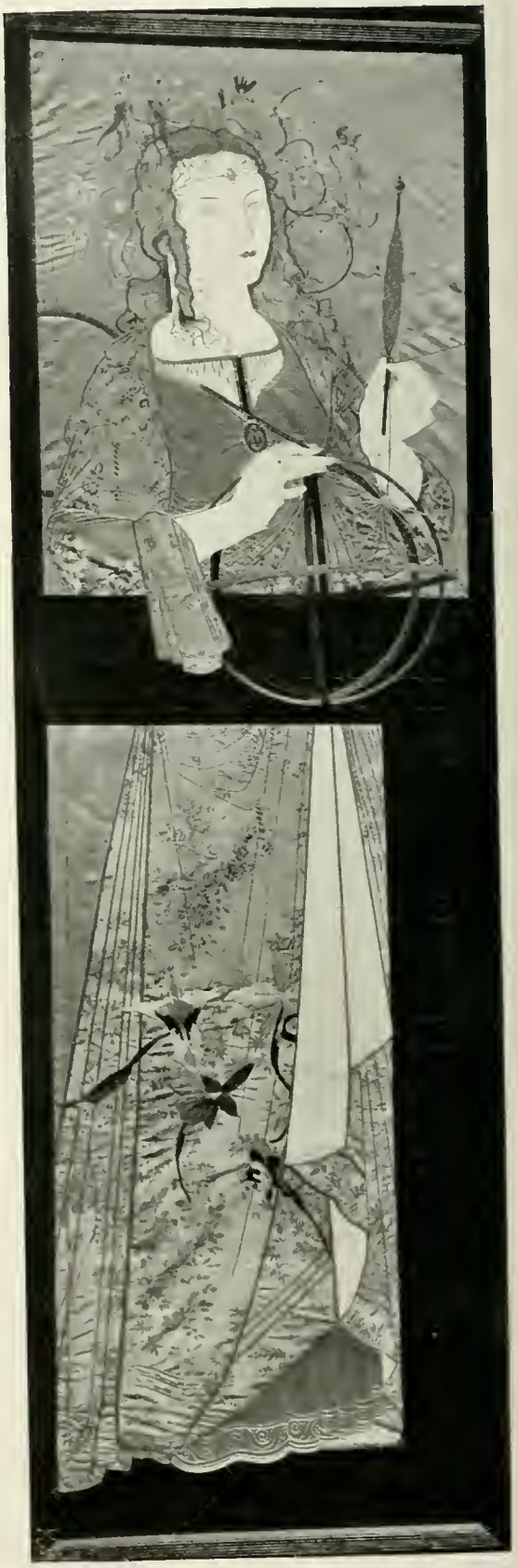
table, en bronze argenté, dans lequel il a ingénieusement pris pour thème les vieilles légendes bruxelloises.

Le professeur, en lui, n'est pas moins personnel que l'artiste. Nous avons eu la bonne fortune de le voir, à l'Académie des Beaux-Arts, en face de ses élèves, et nous avons pu apprécier, avec la sagesse des conseils techniques qu'il prodigue, la façon dont il sait se plier, dans les indications personnelles qu'il y ajoute, à la diversité des tempéraments, des natures. S'aperçoit-il qu'un élève, dans ses interprétations du modèle vivant, l'a reproduit à plusieurs reprises dans des proportions supérieures ou inférieures aux dimensions vraies, il n'insiste pas pour le ramener à une observation plus exacte de la réalité. Dans cette erreur de vision il a vu, non pas une erreur à vrai dire, mais une manifestation de l'instinct naturel. « Le modèle, dit-il en parlant de ses disciples, est un morceau de musique qu'ils transposent. Peu m'importe le ton dans lequel ils transposent, pourvu que le résultat en soit juste. »

Revenons à la décoration de l'Hôtel de Ville.

Un de ceux, parmi les artistes vivants, qui ont témoigné, en collaborant à ce travail, du sens décoratif le plus fin est le statuaire Isidore de Rudder. La salle gothique où se célèbrent les mariages a reçu de lui une ornementation à la fois très moderne, et cependant en parfaite harmonie avec les fenêtres en ogive qui l'éclairent, avec les solives en bois sculpté de ses plafonds.

Aux murailles, des appliques de bronze dirigent sur l'intérieur de la salle des faisceaux de lumière électrique. La conception, très simple, est charmante : sur un croissant renversé, dont les cornes s'allongent en fer à cheval, les lampes Edison sont fixées; des évidements quadrilobés les séparent. Un Saint Michel aux ailes éployées, terrassant le dragon, meuble au milieu du croissant l'espace vide. Casque en tête, au poing l'épée flamboyante, à la main gauche un écu, le messager céleste vient de s'abattre sur un démon ailé dont les griffes acérées se crispent en vain sur les solerets de fer de l'archange qui s'apprête à le frapper. Un édicule gothique à pinacles, dans lequel le croissant est fixé, relie à la muraille l'appareil. L'ensemble est de l'effet le plus heureux. Entre la figure et le motif décoratif qui l'encadre aucune disparate. Le croissant forme une auréole à l'archange, et le joli sentiment



archaïque dont la statuette du saint est empreinte, établit un lien logique, rigoureux, entre elle et le pinacle gothique.

Dans la même salle, sur l'estrade où prennent place les époux, un dais de satin cramoisi abrite leurs fauteuils. Le dais, à sa partie antérieure, est orné d'un bandeau soutenu par une tringle de cuivre doré dont les extrémités se terminent en bras de lumière. De chaque côté de l'ouverture, deux larges lambrequins descendent du bandeau sur l'estrade. Lambrequins et bandeau sont ornés de figures allégoriques, en broderies de couleur appliquées, exécutées sur des cartons de son mari par Mme de Rudder.

C'est la première fois qu'on fait usage de nos jours, dans la grande décoration, des broderies appliquées. Ce ne sera certainement pas la dernière. Le procédé a sur la tapisserie l'avantage de la richesse des tons centuplée par le brillant de la matière. La lumière s'y joue en chaudes harmonies qui n'excluent ni la délicatesse ni la grâce. Nous n'avons pu nous procurer à temps, pour les reproduire dans ce numéro, les photographies des deux figures de femmes dans lesquelles l'artiste a symbolisé, sur les lambrequins du dais, l'*Affection* et la *Fidélité* conjugales. Nous les reproduirons dans le suivant. Mais, ces productions, fort goûtées, ont été suivies de beaucoup d'autres, et nous n'avons eu, pour les remplacer, que l'embarras du choix.

Le collège échevinal de Gand a commandé, pour son Hotel de ville, à de Rudder une série de six figures, la *Force*, la *Prévoyance*, la *Justice*, l'*Eloquence*, la *Vérité*, la *Sagesse*. Nous donnons la reproduction de cette dernière.

Nous y joignons l'ensemble et le détail d'un paravent récemment exposé à Bruxelles, où il a été accueilli par un succès des plus vifs. L'artiste y a repris, en lui donnant un accent tout moderne et pourtant imprégné, comme son Saint Michel, d'un parfum très doux d'archaïsme, le type tant de fois retracé par les Grecs, des trois Parques. Je me garderai de gâter au lecteur, par un inutile et trop long commentaire, l'impression qu'il ne peut manquer d'éprouver en présence de ces figures si chastes d'une grâce si pénétrante et si fière, d'une élégance si mélancolique et si douce. Il reconnaîtra des éléments très divers, empruntés à toutes les époques de l'art : dans les plis nombreux, rapprochés, ingénieusement ondulés de la robe de dessous de Lachésis, un souvenir évident de l'art grec le frappera; dans la disposition et le choix des étoffes, il percevra comme un écho du Japon; dans le geste sinueux, un peu mièvre, il retrouvera, non déguisée, l'influence des grâces botticellesques. Çà et là, l'étude du moyen-âge s'affirme, mais le caractère des têtes est moderne, le style, dans son ensemble, est bien de l'heure présente, et tous ces souvenirs d'arts défunts se sont fondus en un tout franchement homogène et délicieusement personnel.

Paravent des Parques. DE RUDDER

On nous en voudrait de nous borner à ces

explications sans entrer dans le détail du procédé. Voici les éclaircissements nécessaires :

Quand l'artiste, après avoir mûri son sujet, se sent maître de sa composition, il en fait un premier carton, au quart ou au cinquième, sur lequel l'exécutante se règle pour l'emploi des couleurs et la recherche des tons de soie. Dès que celle-ci s'est procuré par avance les étoffes qu'elle sait lui convenir, de Rudder fait un second dessin, grandeur d'exécution, d'après lequel sa femme découpe, aux dimensions voulues, dans les soies, les satins, les brocarts, tous les fragments nécessaires. Au fur et à mesure qu'elle les coupe, elle les encolle au dos pour les empêcher de s'effiler. Elle les place ensuite sur une toile où ils sont cousus ; puis elle commence à broder après avoir refait à nouveau son dessin avec une netteté scrupuleuse, sur l'ensemble de la composition. Tout l'art consiste alors à bien respecter la forme en brodant, et à reproduire attentivement, dans le travail délicat de l'aiguille, l'harmonie des tons du modèle.

Le mystère, on le voit, est très simple : il ne s'agit au fond que d'être artiste, mais il faut l'être beaucoup, et Mme de Rudder l'est de naissance. Rien n'égale, dans les travaux que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, la finesse de son tact et la légèreté suprême de sa main.

Il nous reste, après avoir appelé l'attention sur l'œuvre accomplie en commun par ce ménage d'artistes, à parler du mari plus longuement. Statuaire et céramiste plein de talent, médaillé à nos expositions parisiennes pour des œuvres dont les curieux d'art n'ont certainement pas perdu tout souvenir, il s'est également occupé, dès sa première jeunesse, d'art ornemental et d'art appliqué. Les travaux qu'il a faits, en vingt ans, pour le bronze et pour l'orfèvrerie se comptent par milliers. Nous en donnerons un aperçu quelque jour.

THIÉBAULT-SISSON.

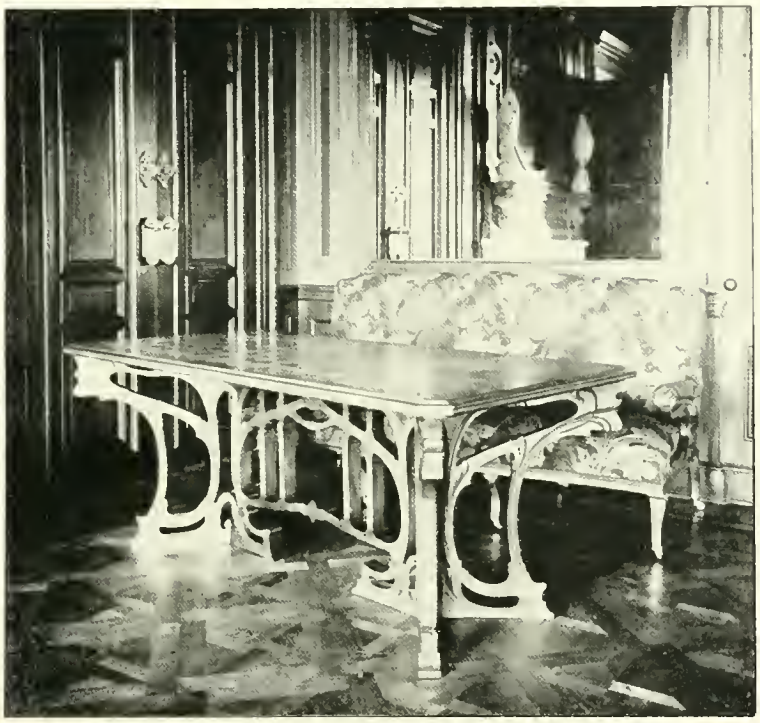
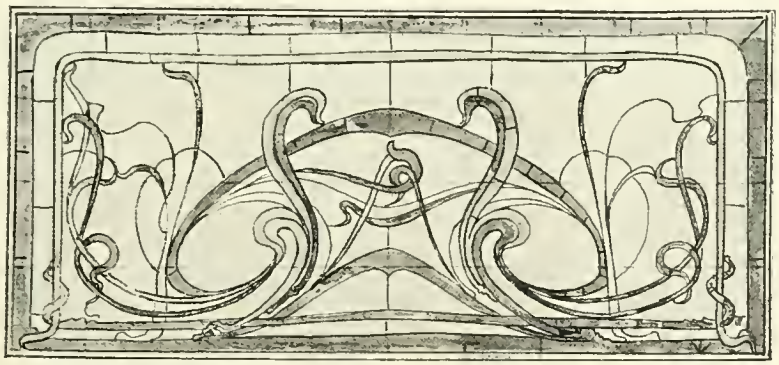


Table du Grand Hall. (Château de la Hulpe.) V. HORTA



Vitrail d'Appartement. V. HORTA

NOTRE CONCOURS DE COUVERTURE

H. SAUVAGE

(AGIR)

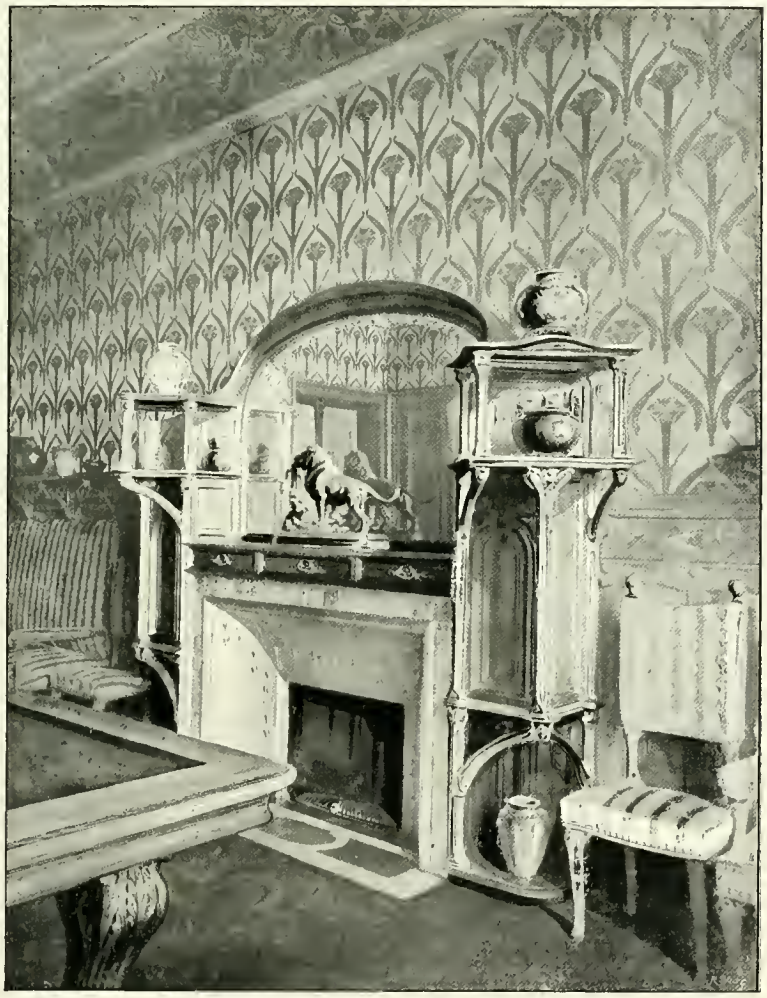
P. SCHEIDECKER

MARMION

A propos d'une Décoration d'intérieur

POURQUOI L'ART NOUVEAU, CHEZ NOUS, EST EN RETARD.
UN MOBILIER DE SALLE A MANGER,
NOUVEAU STYLE, PAR LES ARCHITECTES PLUMET ET SELMERSHEIM.

Dans une monarchie, c'est d'en haut que vient l'exemple sur lequel la société du temps prend modèle : dans une démocratie, le mouvement part d'en bas. Nos styles anciens se sont créés, dans l'architecture, dans le meuble, dans l'ornement, sous l'influence personnelle de nos rois. Supposez à Louis XIV une âme triste, ennemie de l'apparat et du faste,—Versailles n'eût pas existé. Levau et Hardouin-Mansart n'eussent pas donné corps à leur rêve d'une architecture en complet désaccord avec nos traditions et nos idées nationales, et l'école décorative des Lebrun ne fût pas née.



Salle à manger de M. Léon. (La Cheminée.) PLUMET ET SELMERSHEIM

A Louis XIV vieilli succède en 1715 la Régence, et le meuble, comme la famille royale, secoue le joug imposé par la mélancolie du podagre. De lourd et de majestueux qu'il était, il s'anime, il s'égaye, il prend part, lui aussi, au mouvement, et quand Louis XV, avec sa fureur de plaisirs, son horreur des salons de gala, son amour pour les petits cabinets solitaires où l'on froisse les jupes, entre intimes, après boire, donne le signal de la fête, le meuble, à son exemple, s'affole dans le tarabiscotage et le dévergondage de lignes du rococo.

Le retour à l'antique du Louis XVI est le résultat, sans doute, d'une réaction inaugurée, dans l'ordre des idées, par les encyclopédistes ; mais cette réaction est en parfaite harmonie avec le sentiment général, et la Royauté, comme la nation tout entière, s'y associe. Sous l'Empire, si les formes, de nouveau, s'alourdissent, si le meuble, architecturé pesamment, devient maussade, écrasé sous la froide richesse des bronzes, c'est que le maître est amoureux de ce qui brille, c'est qu'il a le

goût inné du parvenu pour l'opulence pompeuse et criarde.

Il est donc indéniable que, dans une monarchie, l'architecture et les arts qui en dérivent s'inspirent, dans leurs créations, du monarque. Ébénistes, ornemanistes, sculpteurs, s'empressent à l'envi de lui complaire, et de cette rivalité surgit à tout changement de règne un changement caractéristique dans l'art.

Ces changements caractéristiques, la France en a eu le monopole pendant les deux derniers siècles. Comment se fait-il qu'aujourd'hui, sous une démocratie, nous demeurions stériles et que nos artistes aient tant de peine à trouver une formule satisfaisante d'art nouveau? Serait-il vrai, comme on l'a prétendu, que la démocratie, ennemie jurée de l'art, paralyse ses efforts et les frappe irrémédiablement d'impuissance?

Rien de plus faux. La démocratie athénienne et la démocratie florentine ont enfanté, en art, des merveilles. La vérité, c'est que la France est de tous les pays d'Europe le moins propre à favoriser l'éclosion d'un art démocratique. Nos habitudes et nos façons de vivre s'y opposent. Nous ne manquons pas d'artistes, et la classe bourgeoise, qui représente chez nous cette indispensable moyenne de culture générale, seule capable d'aider au développement de l'art nouveau, ne manque ni de goût ni d'argent. Mais au lieu que les Anglais et les Belges, même de fortune très modeste, ont une maison à eux, où ils s'installent généralement pour la vie, où par conséquent ils s'entourent,—puisqu'ils doivent toujours l'habiter, — non seulement des arrangements les plus confortables, mais les plus personnels et conçus dans la note d'art qui leur plaît, nous vivons en appartement, dans des maisons qui ne nous appartiennent pas, dans des pièces qui ont été habitées par d'autres avant nous, et que d'autres, après nous, habiteront.

Pour la décoration de ces pièces, l'architecte a dû nécessairement se plier aux exigences du propriétaire. Il a visé à l'économie tout d'abord. Il s'est préoccupé ensuite d'assurer la location de l'immeuble en choisissant pour les aménagements intérieurs les dispositions les plus acceptables pour tous, par suite les plus banales. L'appartement du riche ne diffère de celui du pauvre qu'en un point : les pièces en sont plus spacieuses, plus hautes de plafond et plus claires, avec des peintures plus soignées et une décoration, marbre ou bois, étoffe ou papier peint, dont les matériaux seront de qualité supérieure, — mais le principe décoratif reste le même. Le propriétaire, à moins de très rares exceptions, se gardera comme du feu de l'art nouveau, car l'art nouveau peut ne pas plaire, tandis que le locataire accepte sans rechigner, même quand il jure avec son mobilier, le pastiche d'art ancien le plus plat et le plus dénué d'intérêt.

Rien n'empêche, il est vrai, le locataire homme de goût de s'offrir à ses frais une décoration moins banale ; mais l'homme de goût y regarde à deux fois. On déménage aisément, à Paris. Pour un oui, pour un non, le locataire, même riche, se déplace ; du centre, où le retiennent ses affaires, il passe aux quartiers aérés de l'Étoile, d'Auteuil ou de Passy. Aussi, se borne-t-il d'habitude à des arrangements provisoires. L'indispensable une fois fait, on s'arrête, on remet le reste à un renouvellement problématique du bail, à une circonstance qui permette de se fixer. Même si l'on se résout à remédier, par quelque grosse dépense, aux défauts dont on est choqué dans la décoration intérieure, on respecte les lambris, on laisse intacte la muraille, on dissimule, en un mot, ce qui existe plutôt qu'on ne transforme. On sait le prix, en effet, des réparations locatives, et d'avance la carte à payer vous effraye. Si l'on était chez soi, on appellerait à son secours l'architecte, le menuisier, l'ébéniste; chez un autre, on se sent comme l'oiseau sur la branche, et l'on recourt au tapissier uniquement. On recouvre d'étoffe les murailles, on drape les cheminées par trop laides, on sème dans tous les coins le pittoresque, mais le pittoresque le plus démontable et le plus transportable possible, un pittoresque tout en tapisseries, en tentures, en bibelots et en paravents. Rien d'étudié, en somme, et rien de définitif, par conséquent rien de bien.

Voilà pourquoi, tandis que la Belgique, l'Angleterre ont fait tant de progrès, nous restons, malgré nos efforts, stationnaires. Le style nouveau, unanimement désiré, reste à naître. Nous ne reprendrons nos avantages que le jour où il se sera trouvé, parmi nous, des amateurs assez fervents d'art nouveau pour s'entêter à tout prix à le créer, fussent-ils dans une maison de rapport, — et ces amateurs phénomènes sont rares. Je n'en connais qu'un seul encore à cette heure, celui qui s'est fait faire, par les architectes Plumet et Selmersheim, le mobilier complet de salle à

manger à propos duquel j'écris cet article.

Un plein succès l'a récompensé de son au-

moderne assez grande, mais toute en longueur, et qui pût se transformer, la table une fois

Le Buffet-dressoir.

PLUMET ET SELMERSHEIM

dace. Le problème qu'il avait invité ces artistes à résoudre était pourtant délicat. Il consistait à décorer et à meubler, dans un style absolument neuf, une salle à manger d'appartement

desservie, en salle de billard. Cette complication rendait la solution du problème d'autant plus difficile que la table à usage de billard devait tenir dans cette pièce, relativement très

étroite, une place considérable. Il était indispensable que les meubles n'eussent qu'une faible saillie, et il fallait loger dans ces meubles tous les accessoires, non seulement du service de table, mais du jeu de billard.

Il fallait enfin dissimuler entièrement la cheminée sous un motif d'architecture en rapport avec le style du dressoir et capable, comme le dressoir, de servir à mettre en évidence quelques belles pièces de céramique ou de verrerie.

L'emplacement de la pièce importante, le dressoir, était indiqué par avance au milieu d'un des grands panneaux. La cheminée occupant le milieu de la paroi de muraille opposée, on ne disposait plus, si l'on voulait corser le mobilier d'un bahut accessoire, que d'un unique panneau. A droite et à gauche des grands meubles, on adosserait à la muraille les chaises. Des deux côtés de la cheminée, deux banquettes et le restant des sièges prendraient place. Impossible de s'écarter de ce programme.

Voyons quel parti nos artistes ont tiré des indications qu'il fournit, et considérons d'abord le buffet.

Un buffet doit contenir la vaisselle, et la vaisselle est chose lourde: on l'enfermera dans le corps inférieur. Comme elle est également encombrante, il faut que ce corps inférieur soit spacieux et s'ouvre à deux battants. Pour les couverts d'argent, les couteaux, deux tiroirs ont été superposés à ce buffet, mais ces tiroirs sont insuffisants : il en faut à droite et à gauche; on en mettra. Toutefois, pour éviter l'aspect disgracieux de cette combinaison trop simpliste, on n'accompagnera le corps central, le buffet, que d'un nombre restreint de tiroirs, trois seulement, insérés dans la partie haute. La partie basse, ouverte et divisée en deux par une tablette, servira d'étagère et sera égayée de céramiques.

Pour la lingerie et tout ce qui reste du service, il faut également de la place. On en trouvera dans deux petites armoires à porte pleine, juxtaposées aux tiroirs: mais là encore il faut éviter toute lourdeur, et ces armoires reposeront, comme les tiroirs latéraux, sur le vide. L'évidement obtenu permettra d'arrondir la base sur laquelle s'assied le coquet édifice.

Nous voilà donc en présence d'un buffet dont le plateau, calé par une armoire légère à sa droite, par une autre armoire à sa gauche, est dans les conditions voulues pour servir de dressoir. Il ne s'agit plus que de superposer au meuble une vitrine qui contiendra les pièces d'argenterie dignes d'être mises en vue. Or ces pièces sont de dimensions imposantes, et la profondeur du meuble est si faible ! On y remédiera en mettant la vitrine en saillie, et ces saillies seront portées, comme les tiroirs du corps inférieur, comme les petites armoires latérales, par un ingénieux assemblage de supports, pareils à des branchages légers, sortis de la charpente où s'emboîte le meuble.

De cette alternance des pleins et des vides, de ce parti-pris d'encorbellements soutenus par des tiges légères harmonieusement raccordées aux parties solides du meuble, découle un pittoresque charmant qu'une décoration ingénieuse autant que simple accentue. Le motif est celui de la feuille d'eau, dont le gaufrage ténu et les fines nervures, stylisées avec tact, ont gardé sous le ciseau du sculpteur la rondeur molle de leur contour et la grâce imprécise de leur forme.

Ajoutez à cela l'heureux dessin des portes pleines arrondies par le haut, leurs belles et franches moulures, et ce bombement du panneau central vers le haut qui détermine sur la riche matière du noyer des jeux de lumière imprévus, délicieusement variés. Joignez-y, dans la partie supérieure des armoires, la finesse des ornements de bronze doré, couverts d'une jolie patine d'or vert, qui égayent du relief délicat de leur feuillage le nu des écoinçons ou qui servent de poignée aux tiroirs.

Le petit buffet, plus calme de lignes que le grand, n'est ni moins étudié, ni moins pratique, ni moins satisfaisant pour les yeux. L'encadrement de la cheminée se caractérise également, dans l'ensemble, par une symétrie plus parfaite, mais qui n'exclut en rien le pittoresque, et vous apprécierez certainement l'habileté qui a présidé à l'arrangement du fronton, la courbe harmonieuse de son cintre, et l'adroite disposition par laquelle on l'a raccordé aux petites étagères latérales.

Les sièges se divisent en deux catégories, chaises de salle à manger, banquettes de billard. Ces dernières, tant soit peu rigides dans la forme, sont surmontées d'un élégant plateau d'étagère, supporté, comme dans les buffets, par des tiges raccordées avec soin à l'ossature du meuble. Les chaises sont d'un mouvement plus heureux: et ce mouvement n'existe pas seulement dans les pieds, il se retrouve, malgré la rigidité des montants, dans le dossier légère-

ment infléchi pour épouser la forme du corps. Quant à la table, destinée à servir tour à tour ou de table à manger ou de billard, elle était appelée fatalement à tenir plutôt du billard. Les architectes n'ont pas hésité à lui laisser exclusivement ce caractère. Ils se sont contentés d'ouvrager, en les revêtant aussi de feuilles d'eau, les lourds supports sur lesquels elle repose. Notons enfin, avant de terminer, les lambris d'un heureux mouvement, et la frise, en soies appliquées et rebrodées, dont ils sont surmontés.

Cette frise est, comme l'étoffe de tenture, due à M. Aubert. On trouvera le motif de tenture un peu sec : c'est que la photographie n'a pu reproduire que les formes; elle est incapable, hélas, de traduire la chaude harmonie des couleurs. Les notes claires de la fleur donnent des noirs, et les ors qui animent le fond paraissent blancs.

Tel est l'ensemble de cette décoration d'intérieur, la première qui ait été vraiment réussie dans un style entièrement nouveau. MM. Selmersheim et Plumet ont mis d'accord, avec un goût rare, dans leurs meubles, la logique et la grâce, le pittoresque, la solidité et le confort. Seuls, les sièges, vu la rigidité de leur silhouette, prêteraient à la critique si l'on ne savait d'avance que banquettes et chaises, alignées contre la muraille, ne pouvaient dans cette salle étroite dépasser en saillie les gros meubles.

Le Bahut. PLUMET ET SELMERSHEIM

Aux amateurs maintenant, de suivre cet exemple et de s'engager dans la voie tracée par un des leurs.

Ils n'ont plus de raison, désormais, pour nier que l'art nouveau puisse produire des œuvres originales.

Commandez : vous verrez tout un clan d'architectes, épris de formes nouvelles, vous en créer à l'envi dans le meuble et substituer à ces monotones copies d'anciens styles, dont vous avez fait trop longtemps vos délices, un style qui aura le mérite enfin de la fraicheur et de la nouveauté.

THIÉBAULT-SISSON.

CHRONIQUE

L'Exposition Mucha. — Une Fontaine en grès flammé de Dalpayrat.
Les Palais des Champs-Élysées. — Le Concours Rougevin.

Depuis huit jours, à la Bodinière, l'exposition Mucha est ouverte. — Qui ça, Mucha? Connais pas! — Bon peuple de Paris, tu manques de mémoire. Allons, rappelle un peu tes souvenirs. N'as-tu pas vu, naguère, au coin des rues, dans le tapis multicolore des affiches, des silhouettes longues et souples te retracer, sous le travesti de *Lorenzaccio*, dans la toilette tapageuse de *la Dame aux Camélias*, sous la robe byzantine aux plis lourds de *Gismonda*, les traits de Sarah Bernhardt?

Et l'attitude n'était pas seulement élégante, le geste caressant, l'expression d'une mélancolie alanguie, mais le pittoresque de ces compositions t'a frappé. Tu en as trouvé l'arrangement inédit; une pointe légère d'exotisme le relevait d'une piquante saveur et tu t'es dit, charmé : « Tiens c'est neuf ! »

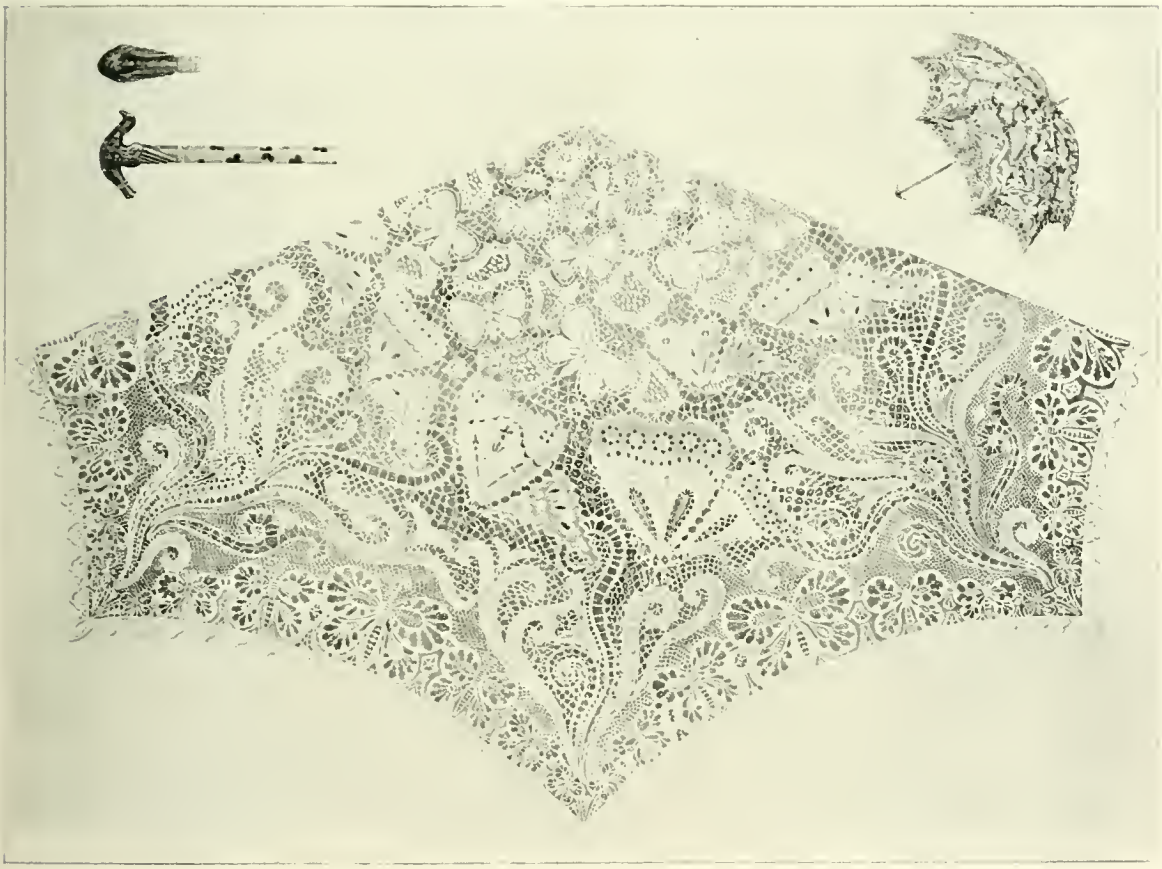
Fontaine en grès flammé. DALPAYRAT

Tu as remarqué en même temps, que l'affiche, au milieu de ses bruyantes voisines, chamarrées de couleurs crues, détonnait par la pâleur de ses tons, par le charme inaccoutumé de ses notes claires fondues en harmonies fraiches et tendres. — Et ton œil, bon peuple, fut charmé.

Il fut si charmé, avoue-le, que tu perdis tout esprit critique. Mis en joie par ces friandises, tu t'en allas guilleret, bouche en cœur, fredonnant un refrain d'opérette, sans songer à te dire qu'après tout ces jolies choses manquaient des qualités essentielles de l'affiche, qu'à distance, faute de vigueur dans les tons, tout se brouillait dans un pêle-mêle de lignes et dans un chaos de couleurs où les formes s'évanouissaient, qu'enfin c'était de l'estampe en couleurs, une estampe déplacée au grand jour, mais qui ferait merveilles, pendue comme un Kakémono japonais dans ton vestibule ou sur le clair palier de ton étage.

Et maintenant, ne viens plus me dire, bon peuple, que tu ne connais pas Mucha. Va-t-en revoir, chez notre ami Bodinier, ses affiches ; tu

les retrouveras accompagnées de beaucoup d'autres, que tu goûteras peut-être davantage. S'il ne te souvient plus de la couverture qu'il a mise, à la Noël, au frontispice du numéro spécial publié par l'*Illustration*, rafraîchis là-bas tes souvenirs, examine longuement le groupe étrange, saisissant dans sa grâce hiératique, formé par la vieille année qui se meurt sous l'œil attendri et sur les genoux rapprochés de la



Projet d'ombrelle. Mlle M. MANGIN

nouvelle. Délecte-toi, comme il convient, de ce régal. Apprécie également cette autre couverture, si ingénieuse et si neuve en sa simplicité, qu'il a faite pour la *Revue des Jeunes Filles*, et qui représente une jeune personne de nos jours portant la main, d'un geste réfléchi et d'une instinctive élégance, sur les sévères rayons de sa bibliothèque.

Tu verras encore autre chose : des illustrations en grand nombre, toutes pareilles par l'habileté inouïe de la main, par la richesse inventive qu'elles dénotent. — et tu me remercieras, bon badaud, mon cher frère, de t'avoir révélé ce Mucha que tu connaissais pourtant tout comme moi. S'il en faut plus encore à ta curiosité, apprends que Mucha est un slave, qu'il est né, voilà quelque trente ou trente-cinq printemps, en Bohême, qu'on s'arrache à Paris, depuis qu'il s'y est fixé, toutes ses œuvres, et que Sarah Bernhardt en raffole. Souhaite-lui de rester toujours en possession de la même vogue, et passons de chez Bodinier dans l'atelier du céramiste Dalpayrat.

Comment trouves-tu cette fontaine qu'il a modelée ? n'est-elle pas bien française, bien dix-huitième siècle surtout dans sa composition et dans le groupement heureux de ses figures ? Mais tout cela, bon ami, n'est rien en regard des colorations éclatantes que le caprice du feu a semées en taches de pourpre ou de rubis, en larmes de turquoise, en coulées de saphir sur ses flancs. Félicite l'artiste, et passons.

* * *

T'a-t-on dit que le vieux palais de l'Industrie

se démolit, qu'on lui enlève depuis quelques jours, une à une, avec une dextérité qui tient de l'art, les fermes métalliques de son toit. Vas-y voir : le spectacle en vaut la peine, bon peuple.

N'omets pas surtout, en revenant, de t'arrêter à la vitrine des journaux. Tu y verras reproduite, de face et de profil, la façade principale du futur Palais des Beaux-Arts qui va, d'ici trois ans, remplacer le défunt Palais de l'Industrie. Tâche d'en admirer, s'il se peut, l'ordonnance; demande-toi ce que donnera, une fois exécutée, cette vaste colonnade coupée par le milieu d'un triple portail en saillie qui s'y raccorde mal; demande-toi l'effet que produiront, sous cette colonnade, avec les bâtis de fer ou de bois qui porteront leurs vitres, les seize fenêtres dont on a percé la muraille; demande-toi enfin si l'ensemble n'a pas l'air d'avoir été formé de trois tranches sectionnées dans des gâteaux différents, et dis-moi, quand tu auras réfléchi, ce que tu penses. Peut-être auras-tu l'idée que cette façade longue, longue, longue, basse, basse, basse, n'a d'autre raison d'être que de mettre en valeur, par contraste, le petit palais son voisin. Tu ne te tromperas pas : elle fera ressortir, par la monotonie de ses lignes et par son défaut d'unité, l'équilibre du petit édifice et le mouvement harmonieux de sa façade. Elle jouera le rôle ingrat de repoussoir. M. Girault en sera-t-il désolé ? Hum ! hum !

* * *

Que se passe-t-il à l'École des Beaux-Arts ? Dans ce refuge sacro-saint des traditions académiques les plus pures, un concours de tapis vient de s'ouvrir entre les élèves architectes. Tu as bien entendu ? bon badaud, — un concours de tapis ! A ces futurs prix de Rome, on a demandé le dessin d'une moquette. *Proh pudor!*

Et sais-tu ce qu'il s'est présenté de concurrents ? plus de deux cents ! — Décidément, mon bon ami, tout s'en va. Et l'inquiétant, c'est qu'il y avait des projets très remarquables ! Ce n'est pas ceux-là, d'ailleurs, que le jury a classés les premiers. J'en ai vu de très bien, un entre autres d'un nommé Butler, qui n'ont même pas été mentionnés. Cela me rassure.

Je n'en reviens pas, tout de même : — un tapis !

LE BADAUD.

CONCOURS D'AVRIL

UNE LANTERNE D'ANTICHAMBRE

Que nos lecteurs ne s'étonnent pas, après avoir vu, dans notre premier numéro, deux sujets de concours intitulés : l'un, concours de janvier, l'autre concours de février, de voir ici le concours d'avril. Il nous a paru préférable, pour éviter toute confusion, de les désigner dorénavant par le nom du mois dans lequel ils seront remis et jugés.

Nous avons pris, comme sujet de notre troisième concours, une lanterne d'antichambre ou de vestibule, pouvant indifféremment s'adapter au gaz ou à l'électricité.

Nous ne fixons pas de dimensions aux concurrents. Ils devront se rappeler que cette lanterne, destinée à un vestibule de médiocre grandeur ou à une antichambre dont la hauteur moyenne de plafond est de trois mètres à trois mètres vingt, ne saurait excéder cinquante centimètres en hauteur. Il convient en effet de se rappeler que la lanterne est toujours suspendue au bout d'un support rigide de trente à quarante centimètres de hauteur.

La matière employée sera le cuivre ou le fer forgé, ou la tôle découpée. Il sera loisible aux concurrents, pour donner à l'objet son aspect définitif, de recourir à des matières transparentes de leur choix, verres ou émaux.

Les dessins présentés devront être au tiers de l'exécution, les détails à grandeur naturelle. Ils seront accompagnés d'un devis explicatif, indiquant la méthode à suivre pour arriver à une fabrication aussi rationnelle et aussi peu coûteuse que possible. On sera tenu de fixer le prix prévu.

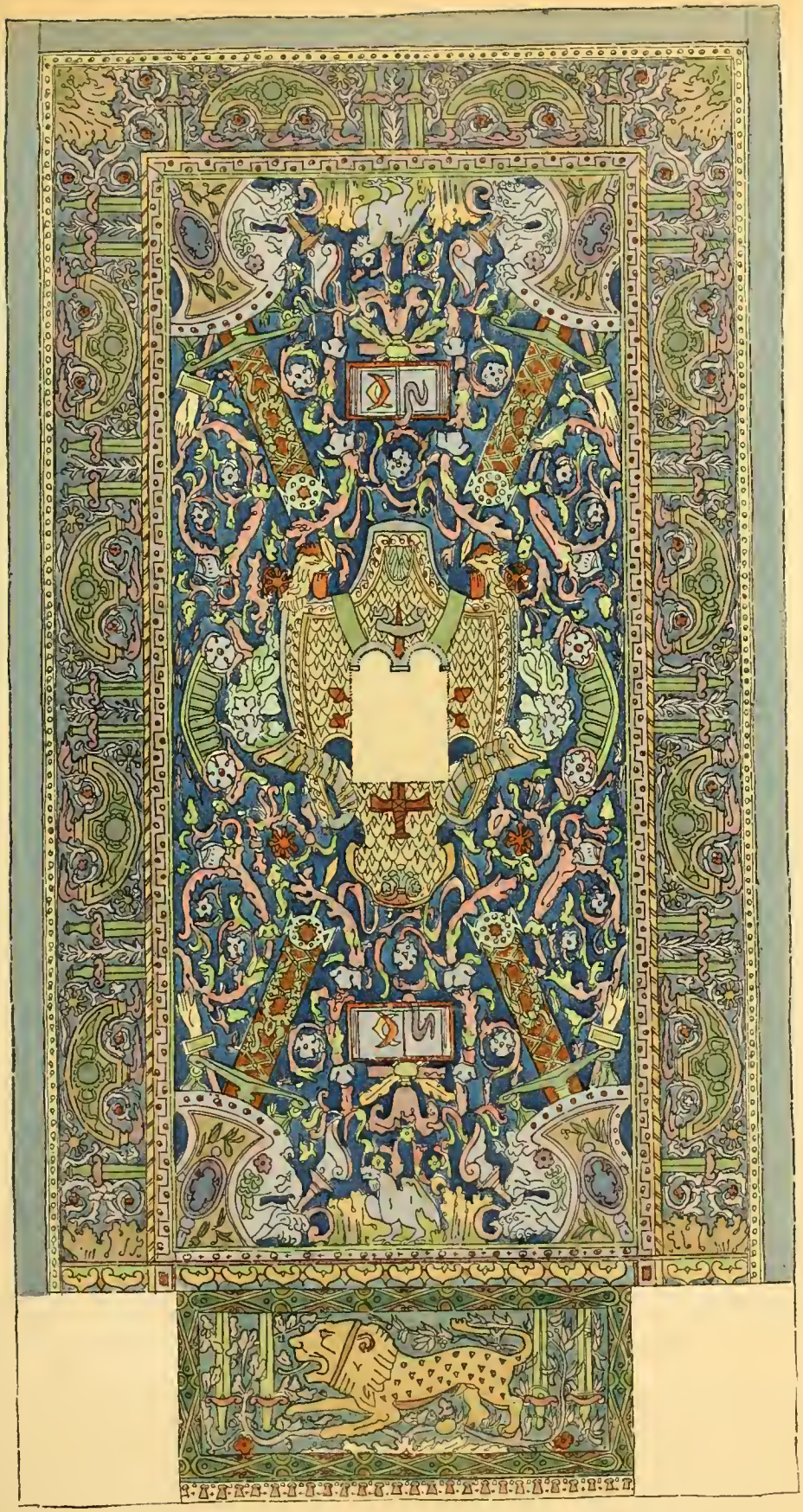
Adresser les envois, avant le 25 avril, à la Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette. Les concurrents mentionneront leur nom et leur adresse dans une lettre cachetée, qui portera la devise inscrite sur l'envoi.

Les primes décernées seront de cent francs pour le n° 1, de cinquante francs pour le n° 2.

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Deux planches hors texte sont jointes à ce numéro. L'une est le panneau de cuir ciselé décrit dans l'article consacré à Victor Prouvé. On a reproduit dans l'autre une délicate aquarelle, *les Sirènes*, du maître ingénieux et charmant qui s'appelle Boutet de Monvel.

Imp. de Vaugirard. G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. EMILE LEVY, *Éditeur gérant*



Concours Rougevin. *Projet de M. Gutton.*

Art et Décoration

L.-O. ROTY

Qui ne connait les médailles de Roty? Il n'y a pas longtemps, il est vrai, que le public, le grand public anonyme, auquel, quoi qu'on puisse dire, doit toujours s'adresser l'âme des grands artistes, que le public de la foule et des dimanches a eu les moyens de se familiariser avec l'art de la médaille. Qui pensait jadis à déterrer ces petits cadres dans les coins reculés des Salons, au milieu de tous les plâtras épileptiques de jeunes ou de vieilles demoiselles sûres de l'indulgence éternelle des jurys? Pendant bien des années, cette magnifique renaissance de la médaille contemporaine n'a eu pour témoin qu'un milieu — sans doute très enthousiaste — mais aussi très fermé. On ne connaissait guère généralement, en fait de médailles, que les odieuses rondelles de cuivre lisse qu'on distribuait aux solennités artistiques, industrielles ou agricoles, ou, hélas! que les tristes et banales pièces de monnaie courante, avec leurs effigies mornes et découpées, invariablement entourées de leur éternel grénetis réglementaire et de leurs inscriptions typographiques sèches et plates. Ce n'est que depuis six ou sept ans, grâce à la propagande incessante de leurs admirateurs, et surtout grâce à l'exposition du Musée du Luxembourg, que le public a pu se pénétrer du charme de cet art étroit, semblait-il jusqu'alors, et suranné, que l'on croyait avoir contraint de tout dire et qui a été si entièrement renouvelé qu'on n'en trouverait point de plus moderne, de plus propre à exprimer clairement et vivement la complexité extrême de nos aspirations et de nos idées.

Qui donc aujourd'hui ne connait les exquises merveilles de Roty, ces précieuses petites tablettes de métal si vivantes et si émouvantes, qui parlent avec tant d'éloquence à nos sentiments les plus hauts et les plus désintéressés les plus profonds et les plus intimes? Qui ne connait cette médaille commémorative du 25e anniversaire de la fondation de la République « Patria non immemor », cette Patrie, grave, sérieuse, triste, au grand œil creux et réfléchi, toujours en deuil, mais dont le revers réveille le frisson des grands espoirs avec son coq qui chante dans l'aurore, sur la terre inondée de rayons, éventrée par la charrue? Qui ne connaît cette grande et immortelle figure de Jeanne, liée au poteau infâme, levant au ciel, dans les flammes du bûcher, ses yeux pleins de foi, qui semblent répéter les paroles de l'exergue : « Ma mission était de Dieu? » Qui ne connait toutes ces nobles et touchantes allégories qui font vibrer si discrètement et si

Étude pour la Peinture.

profondément les fibres les plus sensibles de nos cœurs : la *Maternité* pressant sur son sein, dans un geste de tendresse si chaude et si caressante, le cher petit être qu'elle baise au front,

la *Jeunesse* offrant ses hommages au vieux Chevreul, la fiancée de la *Médaille de Mariage* qui tend sa main pour recevoir l'anneau du

La Peinture.

fiancé, avec une dignité si modeste, si chaste, un don si pur et si entier de son être? Et toutes ces figures, d'une grâce infinie, ces types enchanteurs de jeunes femmes d'une beauté particulière qui les fait toutes parentes, d'une gravité simple, d'une élégance sérieuse et réservée, ayant toutes, dans leur attitude calme et leurs gestes rythmés, je ne sais quoi de noble, de chaste, de fier et de virginal. Il s'en exhale un parfum très frais de nature, uni à un souvenir lointain et suave des plus beaux exemples de l'antiquité.

Ce charme opère si instantanément, avec une telle puissance, qu'on a l'impression, devant cet ensemble si riche et si varié, si imprévu et si nouveau, d'être en contemplation devant l'œuvre d'un génie ardent et spontané, à l'imagination active et toujours mouvante, produisant sous l'empire de l'inspiration et de l'entrainement. On ne perçoit pas au premier abord toute la science, la réflexion, la logique, l'esprit d'observation rigoureuse, d'analyse méthodique, subtile et délicate qui ont contribué à former cette magnifique éclosion poétique, si séduisante et si émouvante, cette splendeur d'art et cette profondeur de pensée.

Roty, pourtant, a conservé en lui un fort instinct pédagogique. Fils d'instituteur, — il aime à le dire — il rêve complaisamment pour les jours de repos, très éloignés encore heureusement, un enseignement avec lequel il formera des élèves suivant ses principes. Il faut l'avoir entendu s'expliquer sur quelque particularité de son art pour comprendre à quel point ce jugement est exact. Toutes les modifications profondes qu'il a apportées à la médaille sont, en effet, nées d'un examen attentif, d'un raisonnement réfléchi, d'une volonté déterminée. Si l'on considère les différences qui séparent la moindre de ses médailles de celles de l'un de ses devanciers, on peut voir quelles transformations radicales il a opérées. Il semble que, tenant en main une de ces médailles, et frappé de l'oubli dans lequel on était tombé des conditions du symbole et des lois les plus élémentaires du décor, il se soit proposé de renouveler son art sous tous ses aspects en décomposant tous les éléments qui le constituent pour leur appliquer les règles d'une logique plus rigoureuse qui devait y faire pénétrer l'art et la vie.

Il paraît s'être d'abord demandé : « Qu'est-ce qu'une médaille ? Quel est son rôle, sa signification spéciale dans l'ensemble des arts, les caractères distinctifs qui justifient sa raison d'être, à côté d'arts plus importants par leurs dimensions et qui accaparent plus facilement l'attention des sens par des moyens plus actifs et plus immédiats ? » Sa matière qui nous donne l'illusion d'images ineffaçables et de souvenirs

La Maternité.

qui se perpétueraient à jamais, sa petitesse et sa faculté de se multiplier à l'infini qui semblent la mettre à l'abri des temps, cette exi-

guité même qui, plaçant sous le regard le sujet tout entier dans ses détails comme dans son ensemble, exige des formes impeccables,

La Vierge protectrice de l'Enfance.

un travail précieux et fini, et la rend compréhensible à travers les variations des sociétés, toutes ces raisons dictaient son rôle à la médaille.

Aussi, la première pensée qui soit venue à son esprit de songeur et de poète, c'est que la médaille a cet avantage sur les autres arts, qu'elle ne peut guère exister par elle-même, qu'elle ne peut guère se passer d'un but, d'une signification. C'est, en effet, un art pratique et symbolique, un art d'enseignement et de sentiment. Elle a pour mission la conservation des souvenirs les plus sacrés, la consécration des plus grandes gloires, des plus hautes ou des plus touchantes récompenses. Il faut donc que, dans un étroit espace, avec des moyens très limités, elle résume et synthétise clairement et fortement les idées qu'elle est chargée d'exprimer. Il faut donc ne rien laisser d'indifférent dans toutes les parties qui la composent.

Stimulé par l'exemple de ses prédécesseurs plus immédiats, des premiers maîtres qui ont eu conscience de la rénovation nécessaire de cet art, Chapu et Degeorge, MM. Ponscarme et Chaplain. Roty a donc analysé tous les éléments constitutifs de la médaille : la forme et la matière, les emblèmes et la lettre, les figures et le fond, accusant la signification précise de chaque partie, le rôle de la face et celui du revers, s'attachant jusqu'à la rédaction de ses légendes.

Tout d'abord, il a senti combien le champ de la médaille était jusqu'alors limité. Restreint conventionnellement, par habitude et par indifférence, à la commémoration des événements importants de la vie publique ou à la consécration des récompenses officielles, cet art ne pouvait-il se prêter parfois à des manifestations moins augustes ; ne pouvait-il se détourner, par instant, de la vie générale et impersonnelle des peuples pour raconter les événements mémorables de l'histoire des hommes et suivre les individus à travers les actes principaux de leur vie privée?

La réponse à cette question fut bientôt trouvée. Nous voyons l'art de la médaille gagner peu à peu l'existence semi-officielle des corporations et des groupes, des sociétés académiques, littéraires et scientifiques, des associations industrielles, commerciales ou sportives. Les unes le chargent de conserver la date de l'inauguration d'un chemin de fer, d'un canal, d'une usine, les autres de rappeler leur passé en célébrant le centenaire ou le cinquantenaire d'une fondation ; d'autres lui réclament des formes de récompense ou des témoignages de gratitude pour des services rendus ; d'autres enfin tiennent à imprimer leur caractère sur des jetons personnels. Et nous avons alors ces

L'Étude.

admirables médailles ou plaquettes de la *Création des Chemins de fer de l'Est algérien*, de la *Compagnie du canal de Suez*, des *Chambres de Commerce de Paris et de Lyon*, de l'*Ancienne Mutuelle de Rouen;* la plaquette de récompense de *l'Académie de Lyon;* la plaquette commémorative du *cinquantenaire de la maison Christofle;* les jetons du *Jockey-Club de Buenos-Ayres* et de la *Chambre de Commerce de Saint-Nazaire*, etc., etc., qui gardent, toutes, dans la solennité de leurs hommages ou dans la gravité de leurs souvenirs, un certain accent plus libre et plus familier.

De l'existence collective des sociétés et des groupes, l'art de Roty pénètre bientôt plus avant dans les manifestations intimes de la vie des individus, il s'installe librement jusque dans le cercle étroit du foyer. Il veut conserver à la piété des enfants, des amis, des admirateurs ou des disciples les traits des parents, des amis ou des maîtres. Il veut que, grâce à lui, soit à jamais fixée la date des événements notables de la famille : naissances et baptêmes, mariages, noces d'argent, noces d'or, constituant comme des sortes d'archives familiales qui renforcent les liens qui unissent les générations. Il couronnera une carrière de savant ou d'artiste, honorera une vie de travaux ou de probité et se mêlera désormais si étroitement à tous les actes les plus familiers de la vie, que parfois même on le verra se prêter complaisamment au caprice d'un industriel intelligent, qui l'applique à répandre la renommée de ses produits, ou à la fantaisie de Mécènes éclairés qui désirent conserver dans la mémoire de leurs convives le souvenir éphémère d'une heure passée autour d'une table richement servie.

Étude de mains pour la Médaille de Mariage.

C'est à ce culte pieux de la famille et de l'amitié que nous devons plusieurs des chefs-d'œuvre les plus illustres du maître; c'est par sa propre famille qu'il a donné l'exemple, fixant en traits inoubliables les images de ses parents, de sa femme, de ses beaux-parents, de son fils, de plusieurs de ses amis. A cette série appartiennent les plaquettes anniversaires des ménages Bigo-Danel, Aynard, Ch. Eug. Simon, la *Jeunesse portant ses hommages au centenaire Chevreul*, la Médaille offerte à *Pasteur pour ses soixante-dix ans*; médailles

offertes à M. Gosselin, à M. Ad. Hirn, etc.; cette exquise *Médaille de Mariage* et cette touchante *Maternité* frappée, à l'origine, pour le baptême de son second fils; et le beau menu d'une si grande tournure, la *Préfecture de police*, pour un dîner offert par M. Lozé; et la plaquette de Mariani avec sa nymphe ranimant le jeune Eros, d'une goutte de vin de coca.

Ne pouvait-on craindre, cependant, que la médaille ne perdît un peu de son prestige à descendre de son rôle exclusif d'organisatrice des apothéoses dans lequel elle s'était primitivement cantonnée, pour accepter de se mettre au service d'intérêts si étroits et si particuliers? N'y avait-il pas lieu de se demander en même temps si cette forme traditionnelle des grandes consécrations n'était point faite pour donner à la commémoration d'événements souvent très intimes un caractère de solennité exagérée? Frappé de ces considérations, Roty avait essayé déjà par une certaine liberté de composition, une certaine fantaisie du décor, d'atténuer la sévérité de la médaille. Il rompait les symétries traditionnelles des groupes ou des figures, ou bien disposait sa lettre et ses emblèmes avec un aspect plus imprévu et plus familier; mais cette forme même de la circonférence qui est la régularité parfaite, la symétrie idéale, a par soi-même un caractère de majesté et de solennité qui s'impose au sujet. C'est cette réflexion qui porta Roty à chercher des formes plus familières et à retrouver, on dirait presque à créer, la *plaquette*. C'est alors qu'apparaissent ces petits rectangles allongés, en largeur ou en hauteur, parfois même de forme presque carrée, et cintrés, dans ce cas, à la partie supérieure, qu'ont rendus célèbres les portraits de ses parents et de ses beaux-parents, de Duplessis, de Hirn, de Gosselin et de Pasteur, du cinquantenaire de la Maison Christofle, de l'*Étude*, etc., etc.; ou bien cette médaille de la Vierge, de forme ellipsoïde ou bien ces jetons de forme polygonale, qu'il frappe pour le Jockey-Club de Buenos-Ayres et pour la Chambre de Commerce de Saint-Nazaire.

Étude pour la Vierge protectrice de l'Enfance.

La médaille prenait ainsi une variété d'expression qui correspondait à la variété de ses nécessités nouvelles.

Il fallait, en même temps, accroître encore ces moyens d'expression, accusés déjà par la forme, en donnant un rôle déterminé aux deux faces de la médaille.

Avait-on oublié, dans la décadence si complète de cet art, le rôle distinctif de l'avers et du revers et l'importance qu'avaient su donner à cette face postérieure les grands artistes florentins de la Renaissance ou nos beaux médailleurs français du XVIe et du XVIIe siècles et même de la fin du XVIIIe siècle? Depuis le commencement du nôtre, le sujet s'expliquait comme il pouvait, sur la face, tandis que sur le revers, entièrement sacrifié, s'étalait plus ou moins gauchement et symétriquement tout un vieux bazar d'emblèmes surannés. Le « revers de la médaille » justifiait tristement

le sens défavorable de la locution populaire.

Poussant toujours plus loin la logique de son analyse rigoureuse, Roty ne veut pas laisser cette partie essentielle muette ou effacée. Si le revers doit rester discrètement au second plan, laissant à l'avers le soin d'exposer le sujet dans sa force, dans son unité et dans sa simplicité, il a, quant à lui, pour devoir d'intervenir pour développer ce thème en insistant sur le sujet, soit en le commentant, soit en le précisant sur un point spécial.

Portrait de Mademoiselle Taine.

Aussi Roty a-t-il pu trouver des rivaux dans le portrait: il n'a point rencontré d'égaux dans la composition des revers. C'est là qu'il a donné libre essor à toute cette imagination si originale, à la fois si poétique et si précise, si suggestive et pourtant si concrète. Examinez tous ces revers, vous verrez avec quelle éloquence nouvelle, avec quel tact parfait, avec quel esprit ou quel sentiment, quelle simplicité et quelle clarté, il reprend le sujet de la face en de merveilleux petits tableaux caractéristiques, intéressants, touchants et parfois même pathétiques, ou simplement au moyen d'emblèmes rajeunis qui parlent un langage symbolique ingénieux et limpide.

Médaille commémorative de la création de l'Enseignement secondaire des jeunes filles.

Voyez ses portraits; ils vont transmettre à la postérité, par ces images ineffaçables, répandues à profusion, les traits de grands hommes, de savants ou d'artistes, ou simplement d'amateurs, d'amis ou de parents, caractérisés avec précision par leurs revers significatifs, qui portent, avec les dates instructives de leur biographie, l'indication concrète et précise de leur profession ou de leurs goûts, de leurs talents ou de leurs vertus. Tantôt c'est la Chirurgie qui réfléchit dans le silence de l'étude au pied d'un cadavre couché, sur le revers du professeur Gosselin; tantôt c'est la Gravure, feuilletant des estampes, pour accompagner la figure de M. Duplessis. La Générosité vide sa corne d'abondance en mémoire de Mme Boucicaut; la Jeunesse française vient porter, dans sa fraicheur et son ingénuité, son hommage respectueux et touchant au doyen des étudiants, à Chevreul, dont le visage tout ridé de centenaire s'épanouit avec bonhomie et malice sur la face.

Ici, la vaccine des moutons et des poules précise les travaux du professeur Bouley, président de l'Académie des Sciences; là, la Préfecture de police « regarde, écoute, veille » derrière l'aimable figure de M. Lozé, remplacée plus tard par l'énoncé d'un menu d'empereur de la décadence.

Là, pour la plaquette commémorative d'un anniversaire de mariage, où les deux époux sont accotés sur la face, le revers ingénieux présente soit deux troncs de hêtres réunis par les embrassements du lierre, soit un arbre généalogique qui, de ses deux branches noueuses et fortes, crée toute une active

végétation de nombreux et robustes rameaux.

Pour le chemin de fer d'Alger à Constantine, c'est la Fortune qui répand ses trésors sur cette nouvelle voie ; pour la maison pénitentiaire d'Auberive, un tableau exquis d'intimité nous montre dans un gai paysage le travail des

Étude d'après nature.

jeunes filles placées sous la protection de la Loi, offrant, pour le personnel destiné à la porter, comme un enseignement moralisateur. Voici le Club Alpin : sur la face, au-dessous de la devise *per ardua*, un alpiniste contemple le but que devront atteindre sa persévérance et son courage ; sur le revers, le Génie charmant des sommets, assis sur les neiges encore vierges, tend au hardi et triomphant explorateur la fleur des montagnes, l'edelweiss symbolique.

Voici encore le revers si intelligent et si expressif de la médaille commémorative de la création de l'Enseignement secondaire des jeunes filles, qui caractérise si simplement et si clairement l'enseignement que la République distribue, sur la face, aux vierges, « futures mères des hommes » : un livre ouvert dans une corbeille de laine où sont piquées des aiguilles à tricoter.

Par une délicate flatterie, il dissimule sous un buisson de roses l'âge de Pasteur, et il accompagne avec une ingéniosité charmante celui de son jeune fils Maurice d'une branche fleurie dont les premiers boutons commencent à s'ouvrir.

Car il adore les fleurs. Au milieu de tous ses emblèmes, cette langue hiéroglyphique qu'il a entièrement rajeunie en remplaçant tous les termes usés et surannés par des locutions nouvelles, compréhensibles de tous, où vous ne trouvez plus de glaives, de balances, de ballots ficelés, de caducées, de roues à engrenage, de foudres, ni d'enclumes, etc., etc. ; mais des épées, des téléphones, des lampes qui ont un abat-jour, etc., etc., la fleur joue un rôle très grand dans les médailles de Roty, soit en palmes élégamment jetées en travers des cartouches, soit en touffes de roses, en rameaux de lauriers, en couronnes d'églantines, de primevères ou de coca (pour le vin Mariani), soit en violettes négligemment jetées (portrait de Mademoiselle Taine).

C'est que la médaille n'est point, comme on pourrait croire, un art de sculpteur ; c'est bien plutôt un art de peintre. Ce sont des peintres qui l'ont créée en Toscane au XVe siècle, d'après des principes pittoresques. Roty est un peintre et il le reconnaît ; aussi cette force expressive qu'il veut faire donner à la signification des accessoires, il se sert d'éléments pittoresques pour l'obtenir. S'il

La Préfecture de Police.

aime les fleurs, il adore aussi les paysages ; il met partout des arbres ; les grands panoramas de montagnes ou de fleuves ne l'ef-

fraient point. Il se plait également à ce qu'on pourrait appeler les paysages d'intérieur, à l'emploi de tout notre décor de mobilier moderne qui, sous sa main de grand artiste généralisateur, perd son caractère particulier, son aspect qui date ; car il ne se sert plus, de même, de

Étude pour la plaquette commémorative de Carnot.

trépieds ni de chaises curules, ni de tout ce mobilier conventionnel de théâtre antique qui donne à tous les ouvrages de l'époque antérieure un air de douloureuse parenté, mais du mobilier de notre temps, traité avec simplicité et élégance, et présenté dans des illusions de perspective d'une incroyable habileté.

C'est avec ces vues d'intérieurs (la Préfecture de police, Chevreul, plaquette de Christofle, etc.,) ou ces beaux panoramas des Chambres de Commerce de Paris, de Rouen ou de Lyon, ces paysages de montagnes ou de prairies boisées de l'*Etude*, *du Club Alpin*, ces architectures en perspective, etc., etc., que Roty relie ses figures à ses fonds, qui désormais jouent aussi leur rôle harmonieux dans cette orchestration de tous les éléments constitutifs de la médaille.

Depuis le portrait de Naudin par Ponscarme, les fonds commençaient déjà à perdre cet aspect de chocolat glacé sur lequel se découpaient les figures. Mais tous ces spectacles pitto-

Pasteur.
Plaquette offerte à Pasteur pour l'anniversaire de ses 70 ans.

resques, cette vie ardente et active dans son calme et dans sa sérénité viennent animer la médaille, la rendent instructive, attrayante, pleine de découvertes pour le regard et pour la pensée.

Les progrès de la réduction à la machine et de la frappe ont évidemment conduit Roty à prendre dans son travail une liberté et une aisance que l'exécution directe du coin ne permettait pas jadis. La médaille y a peut-être perdu certaines qualités de simplicité synthétique et il y a peut-être quelque danger, entre des mains moins sûres et moins constamment préoccupées des conditions de cet art, dans ces représentations pittoresques qui peuvent le faire tomber dans le maniérisme gracieux des petits effets, qu'il ne peut supporter par nature. Mais il faut

savoir profiter de tous les progrès en sachant éviter d'être entraîné trop loin, et Roty s'est prudemment gardé d'encourir ce reproche.

Il n'est donc pas un seul des éléments de forme ou de décor qui entrent dans la composition de la médaille, dont Roty ne se soit servi pour augmenter et renforcer ses moyens d'expression. Il n'est pas jusqu'à la *lettre*, autrefois abandonnée par le graveur et obtenue, on peut dire, typographiquement, qu'il n'ait employée avec ingéniosité et intelligence dans un sens décoratif ou expressif. Il est inutile de rappeler l'aspect solennel ou familier, sévère ou fantaisiste qu'elle prend dans ses médailles de l'Est Algérien, de Mme Boucicaut, de l'Enseignement secondaire des Jeunes Filles, où elle empiète sur tous les coins de libre, de la Maternité où elle s'étale en auréole, fournissant par sa forme même, son accumulation, sa disposition symétrique ou capricieuse, les effets les plus originaux et les plus imprévus.

Il n'est pas jusqu'aux draperies auxquelles Roty n'ait donné une grâce exquise ou une suprême éloquence. Constatant que le nu ne pouvait être d'une application facile dans la médaille, parce qu'il y paraît maigre, qu'il garnit insuffisamment les fonds, il a senti que la draperie, devenue indispensable, pourrait ajouter de la gravité, du charme ou du pathétique. Au début, comme dans la *médaille de l'Est Algérien*, elle hésite encore; son caractère est encore incertain, mal défini. Mais bientôt, depuis la *Gravure* jusqu'à la *Maternité*, à la *médaille de Mariage*, au projet de la *médaille commémorative de la mort de Carnot*, dont nous donnons un dessin ici, la draperie de Roty se reconnait à première vue, par son élégance fière, son aisance et son naturel, et en particulier par son sens expressif qui vient ajouter à la signification des figures.

Étude d'après nature.

Nous ne disons rien de ses légendes qu'il s'est appliqué à rendre concises, claires et suggestives (plusieurs, en latin, ont été traduites par des amis; les meilleures sont de lui), ni de

la matière, qu'il a tenu à avoir parfaite. Pour les médailles frappées, il aime surtout l'argent ou le bronze argenté, car les patines, naturelle ou artificielle, agissent lentement ou difficilement sur les molécules du métal violemment tassé par le balancier. Quant aux fontes, pour lesquelles il s'est montré très exigeant, il les a revêtues de belles patines brun clair, un peu olivâtre, qui rappellent les tons riches et profonds des bronzes japonais, ou d'un brun noir et grave qui fait penser aux belles épreuves de la Renaissance italienne.

Plaquette commémorative du cinquantième anniversaire de la maison Christofle.

Pour achever de caractériser son œuvre, il faudrait dire un mot de ses figures. On n'a rien à apprendre sur leur grâce, leur élégance et leur noblesse. Ce type chaste et fier, doux et pensif qui se rencontre dans tout son œuvre, est inoubliable; il en a trouvé les éléments tout près de lui, dans des traits chers, qu'il a immortalisés en un de ses plus beaux portraits.

Mais ce qui est intéressant et instructif à constater chez ce penseur et ce visionnaire qui occupe aujourd'hui une si grande place dans notre art, c'est que ces figures qui réalisent les caractères les plus purs de la beauté, sont arrivées progressivement à remplir cet idéal complet de forme, d'expression et de vie, par le culte très fervent et très étroit de la nature.

Tout le début de la carrière de Roty est, en effet, curieux à étudier à ce point de vue. Ses premières médailles dénotent une recherche passionnée de la vie et même un souci très marqué du mouvement — qui disparaît, d'ailleurs, bientôt, pour faire place à des gestes plus calmes, plus rythmés, plus conformes au rôle de la médaille. Dans son fond de coupe *Faune et Faunesse*, dans la *Médaille de l'Est Algérien*, dans celle de l'*Exposition d'électricité*, et dans les innombrables dessins si soignés, si scrupuleusement étudiés de cette époque que l'on commence à arracher de ses cartons, ses personnages s'agitent, s'embrassent, tournent, s'envolent avec un besoin de vie et de mouvement qui disparaîtra bientôt de son œuvre.

En même temps, leurs formes plus allongées n'ont pas encore atteint la distinction suprême de son type consacré; ils gardent, dans cette préoccupation de la vie, la recherche des sensations même de la chair, un certain accent naturaliste qui étonne les yeux habitués exclusivement aux productions des dernières années.

Revers de la plaquette ci-dessus.

Mais c'est déjà l'époque 1885-1887 de ces admirables portraits, si nerveux, si fermes et si vivants, qui s'affineront encore plus tard dans des saillies à peine indiquées, par des plans d'une extrême finesse, avec des profils nets et délicats, une acuité de vie et de physionomie qu'on ne peut dépasser. C'est à ce moment que joignant à la vision intérieure d'un penseur et d'un poète la conscience et la probité inaltérable d'un vrai artiste, l'étude continuelle, la volonté patiente et tenace, la réflexion assidue qui font les œuvres durables, il arrive par une progression rapide à créer une de ces œuvres rares qui sont une des manifestations les plus impeccables de l'idée du Beau et atteignent en même temps le cœur des foules.

L'Observation. — Étude pour la médaille du Musée Social.

LÉONCE BÉNÉDITE.

Couronnement de peigne.

Les Industries d'art au Salon de la Libre Esthétique

Le Salon de la *Libre Esthétique* concentre chaque année, en une section spéciale, le mouvement des Industries d'art. Et non seulement les artistes belges les plus compréhensifs ont à cœur d'y exposer leurs créations, mais la France, l'Angleterre, l'Allemagne, tous les pays où sonne le réveil des arts mineurs y sont représentés par des œuvres de choix, hospitalièrement reçues et groupées d'une manière pittoresque.

C'est la *Libre Esthétique* qui, la première, croyons-nous, imagina d'exposer un ensemble complet d'ameublement conçu selon une esthétique rationnelle. M. Serrurier-Bovy, puis M. Henry Van de Velde composèrent pour elle, en ces dernières années, des appartements meublés et décorés avec une entente particulière des formes et de l'ornementation qui frappa vivement les visiteurs. Cette fois, c'est M. Victor Horta, un architecte de sérieuse valeur auquel M. Thiébault-Sisson consacrait récemment, en cette même revue, une étude détaillée, qui occupe la place d'honneur de la section des Industries d'art. Il expose une salle à manger complète : cheminée, buffet, lambris, portes, table, chaises, lustre électrique, tapis, dont l'ensemble, d'un coloris général ambré, est d'un effet harmonieux et chatoyant. M. Horta a pris comme point de départ de la décoration de cette salle des motifs tirés de la faune et de la flore congolaises, en les synthétisant en quelques types de pure ornementation. Toute l'huisserie et le mobilier, de forme imprévue et neuve, est exécutée en un superbe bois du Congo, sorte d'acajou aux reflets flavescents, auquel se marie harmonieusement le cuivre des appliques d'éclairage insinuées aux angles saillants du dressoir et de la cheminée. Celle-ci, exécutée en bois et en marbre rouge, a pour corollaire deux armoires vitrées d'un aspect élégant et d'une incontestable utilité pratique. La glace est enchâssée dans cet ensemble et, grâce à ce dispositif ingénieux, n'apparaît plus comme un accessoire encombrant et inutile. La courbe harmonieuse des lignes, l'élégance des chapiteaux, la hardiesse et la nouveauté des profils donnent à cette partie de l'ameublement un extrême intérêt. Le monte-charge, placé à droite et à gauche de la verrière de l'entrée, forme lui-même, avec le dessin du vantail et sa poignée de cuivre, un motif de décoration, le principe inflexible de M. Horta étant de ne jamais rien dissimuler mais de tirer parti de tout pour composer un ensemble décoratif séduisant. Et certes y a-t-il plus que jamais réussi.

Le mobilier est représenté, en outre, au Salon de la *Libre Esthétique*, par une armoire-bibliothèque en poirier ciré et un paravent en citronnier, tous deux harmonieux de lignes et d'un dessin très pur, dus à M. Charles Plumet, qui a également donné aux jolies lithographies zélandaises de M. Alexandre Charpentier des

Verres soufflés. K. Koepping.

cadres d'une sobriété pleine de goût. Un meuble d'atelier de M. Henri Van de Velde, un paravent lithographié de M. Paul Bonnard, des tapis de MM. G. Lemmen, Ad. Crespin et Félicien Rops, un encadrement de glace en ivoire et bois du Congo, par M. Ch. Samuel, un miroir en cuivre repoussé, modelé par M. F. R. Carabin, complètent la section de l'ameublement.

Plaquette commémorative.
ALEXANDRE CHARPENTIER.

La céramique et la verrerie ont une large part au Salon. MM. W. de Morgan et Cie, de Londres, exposent un choix de faïences décorées et émaillées au grand feu, d'une rare perfection technique. Ils ont retrouvé pour leurs panneaux décoratifs, pour leurs vases et leurs plats, le secret des harmonieuses colorations orientales où domine le bleu indigo et le cinabre. Le dessin manque d'originalité et ne fait que pasticher tels décors de jadis, mais l'exécution est irréprochable.

Nous préférons à ces réminiscences d'autrefois les tentatives réalisées, par exemple, dans les poteries de M. A. W. Finch, un artiste belge qui se consacre exclusivement aux arts du feu et qui revêt de riches émaux, soit par le seul mélange des terres, soit par la fusion des oxydes, des pièces d'une forme impeccable.

Un artiste danois, M. Herman Kachler, poursuit avec succès, dans ses céramiques aux couleurs de caroubier et d'aubergine, un but semblable. Avec les seules ressources des oxydes en ignition, auxquelles il ajoute parfois l'imprévu d'une ornementation modelée : têtes de vautours ou de cygnes, salamandres, crapauds, il compose des œuvres d'un caractère ornemental de puissant attrait, d'une exécution absolument remarquable.

Une joie pour les yeux, ces verres délicats et charmants du professeur berlinois Karl Kœpping, qui vitrifie la grâce d'une tulipe, d'une corolle d'arum dont les tons exquis, les irisations, les coulées opalines déconcertent les visiteurs.

Pièces céramiques. H. KOEHLER.

Henri Cros se sert de la pâte de verre colorée pour couler en des bas-reliefs délicieux des compositions finement modelées : telle cette

Poteries émaillées et décorées. A. W. FINCH.

Vénus aux hippocampes, qui a la ligne pure et le style de quelque morceau de sculpture antique.

Les prestigieux émaux translucides de M. Thesmar sont assez célèbres pour qu'il nous suffise de dire qu'ils ont ici le succès qu'ils méritent. D'autres émaux, dus à M. Alexandre Fisher de Londres, plaisent par la richesse et l'harmonie de leur coloration. Le seul reproche qu'on puisse adresser à M. Fisher et à la plupart des artistes anglais gagnés à la cause des industries d'art, c'est, nous l'avons constaté déjà pour M. de Morgan, qu'ils se cantonnent dans la reproduction des formes et des compositions ornementales de jadis au lieu de créer des modèles nouveaux. L'admirable mouvement instauré par William Morris et ses amis ne donne pas à cet égard ce qu'on en pouvait attendre. L'influence des styles traditionnels reste prépondérante. Tel est le cas, par exemple, pour les objets en cuivre martelé exposés par la *Guild of handicraft* de Birmingham, auxquels on souhaiterait plus d'originalité, pour les candélabres de M. Rathbone, pour le panneau en bois sculpté et le bas-relief destiné à une cheminée de M. George Jack. Dans le domaine plus immédiatement industriel, signalons toutefois la collection de clefs, de poignées de tiroirs, de manches de sonnettes, etc. en cuivre et en bronze dans lesquelles M. Rathbone a uni l'élégance et le goût à la simplicité.

Des gobelets en étain, d'une décoration sobre, des médailles finement exécutées constituent l'apport de M. Paul Du Bois, l'un des artistes belges qui combinent avec le plus d'ingéniosité l'art et le côté pratique des objets usuels. Un encrier en étain, un bougeoir de piano, des bijoux de M. Fernand Dubois, divers médaillons, un pied de lampe en bronze, une boucle de ceinture, une broche en or *(masque fantastique)* de M. Henry Nocq décèlent un souci d'innovation qui appelle l'attention. Citons encore les

Courrier de table (broderie). G. COMBAZ.

bijoux ciselés avec goût par M. Van Strydonck, les grès *(encrier, pot à tabac)* modelés avec une sûreté remarquable par M. Carabin, les élégantes plaquettes en étain et en bronze de

Salle à manger. VICTOR HORTA.

M. Alexandre Charpentier, — celle, entre autres, qu'il exécuta en commémoration de la fondation de la *Société symphonique de Bruxelles*. Mais n'empiétons pas sur le domaine de la sculpture proprement dite, aux confins de laquelle nous nous arrêtons.

Il nous resterait bien des choses à signaler, si nous ne craignions d'allonger indéfiniment cet aperçu. Bornons-nous à citer, dans les arts graphiques, les estampes décoratives de Grasset, déjà étudiées ici, les lithographies murales de MM. Heywood Sumner et Louis Davis pour la *Fitzroy Society*, les affiches de MM. Rhead, Hazenplug, Penfield, Bird, Rassenfosse, Crespin, F. Rops, en insistant sur les débuts d'un jeune artiste belge, M. Gisbert Combaz, qui nous paraît être dans la meilleure voie. Ses broderies pour courriers de table, ses planches d'illustration en couleurs, ses dessins pour marques de fabrique, sa vignette décorative pour la Maison d'Art unissent à l'intérêt de la composition, dont les éléments sont généralement empruntés à la flore, un sentiment décoratif nettement accentué et une parfaite entente de l'arabesque ornementale. Il prend place à côté de MM. Van Rysselberghe, Lemmen, Donnay, Berchmans, Rassenfosse, parmi les promoteurs d'un art décoratif original et neuf.

Nous retrouvons M. Combaz dans les vitrines consacrées à la librairie d'art où M. Lyon-Claesen expose, à côté de quelques précieux spécimens de l'industrie du Livre en Angleterre, de luxueuses éditions illustrées. Et le très artiste relieur anglais Cobden-Sanderson, l'ami et le voisin de feu William Morris, fait valoir en ce compartiment spécial le goût parfait et la technique irréprochable qui président chez lui aux somptueux vêtements dont il habille les beaux livres.

Dans une vitrine voisine, M. Pierre Roche, l'artiste investigateur et toujours en éveil, expose les premiers spécimens de ses reliures « églomisées », douces au toucher sans aspérités, et décorées *au dedans, au dehors,* comme si le texte venait s'épanouir en couleur au travers de la couverture. Ce principe rationnel, appliqué, pensons-nous, fait la première fois, est l'opposé de celui qui consiste à orner le cuir de ferrures ou d'ornements rapportés, c'est-à-dire, de la décoration *du dehors vers le dedans*. Il y a là une tentative qui appelle l'attention, bien que l'exécution matérielle laisse encore à désirer.

Telle est, en raccourci, cette section des Industries d'art qui donne au présent Salon de la *Libre Esthétique* une haute valeur et un intérêt primordial. OCTAVE MAUS.

Vénus aux hippocampes (pâte de verre) HENRI CROS.

Grande Portière en peluche. *Isaac.*

LES ÉTOFFES TEINTES D'ISAAC

Le public ignorait encore les travaux d'Isaac lorsqu'il y a deux ou trois ans, celui-ci exposa pour la première fois ses étoffes teintes ou décolorées. Sans être encore bien vieux, ses essais remontaient déjà à plusieurs années, et une décoration qui lui fut demandée pour une exposition particulière devait le faire entrer dans une voie neuve et presque inexplorée. Charmé dès l'abord par la teinture et ses procédés, il étudia ceux-ci, les approfondit, les fit se plier à des fantaisies toujours nouvelles et souvent charmantes ; il les maîtrisa enfin, les fit siens, et sut se créer une personnalité sans conteste. Le résultat mérite d'autant plus d'être signalé qu'il est plus rare ; mais encore a-t-il été obtenu grâce à un labeur de tous les instants et à une énergie de recherches toute particulière.

Les applications de ces procédés sont du reste nombreuses ; tentures, portières, tapis, robes, éventails, rideaux et abat-jour ont été décorés par Isaac ; des matières diverses ont aussi été employées : toiles grossières et crêpes de Chine, étamines et mousselines de soie, velours et peluches ont tour à tour reçu des décorations sobres ou compliquées, en rapport avec leur nature rude ou précieuse ; des intérieurs complets ont même été réalisés, ou des étoffes différentes, teintes et ornementées dans une gamme uniforme, se diversifient cependant par le jeu de la lumière même sur la matière, s'y réfléchissant ou y pénétrant, créant des tons vibrants ou sourds, véritables camaïeux du plus riche et du plus heureux effet.

Mais malheureusement aussi, il fallait compter avec cette lumière, qui, par le jeu des tons et de la matière, peut créer des effets admirables, mais qui, ennemie de la couleur, ronge et anéantit celle-ci. Bien rares sont les tons qui peuvent lui résister ; et cependant la certitude de durée est une des qualités indispensables que l'on doit exiger d'une décoration. Il ne saurait être question, en effet, de changer celle-ci à chaque instant, et le perpétuel provisoire ne peut être admis.

Il a donc fallu choisir ces tons, les essayer et ne retenir que ceux présentant toutes garanties de solidité et de fixité. De là vient une apparente pénurie de colorations ; car un artiste moins consciencieux et plus désireux de l'effet aurait pu ne pas se préoccuper de la qualité des couleurs ; mais Isaac les a scrupuleusement étudiées, et tenant compte de ses observations, repoussa toutes celles qui ne pouvaient lui assurer une conservation presque parfaite. Ce n'est certes pas un labeur inutile, d'autant que les rouges, les roses, les orangés, les bleus profonds ou verdâtres, les verts sont représentés dans cette gamme et permettent déjà de varier largement les colorations d'œuvres diverses.

Panneau décoratif.

Quant aux procédés, ils changent, pour ainsi dire, avec l'inspiration du moment, l'étoffe choisie, l'effet désiré : teinture et reteinture, réserves et décolorations y sont tour à tour employées et viennent contribuer à l'effet final.

Nous allons du reste les passer rapidement

en revue, tout en étudiant quelques-uns des motifs décoratifs exécutés par l'artiste.

Nous venons de parler d'Isaac aux prises avec les procédés eux-mêmes; resterait à parler d'Isaac décorateur. Mais peut-être ici nos critiques pourraient-elles passer pour exagérées, si nous ne faisions une constatation et ne rendions justice à l'artiste.

Préoccupé avant tout de la technique de son art, ayant à lutter à chaque instant contre une matière rebelle, l'artisan délaissa forcément le motif en lui-même. On peut presque suivre pas à pas les progrès de sa technique dans la composition même des œuvres qui se sont succédé. Parti de choses simples, naïvement interprétées, bien écrites, deux ou trois valeurs franchement posées, quelquefois des fonds dégradés passant du bleu verdâtre au rouge orangé, nous le voyons peu à peu arriver à la multiplicité des teintes, des demi-teintes, des fondus, des repiqués ; maître de son procédé, il veut, dans une même composition, en appliquer toutes les finesses, fût-ce au détriment de l'effet. Il arrive au naturisme, qui en décoration doit être repoussé avant tout.

Frise en peluche rouge.

Mais cet enthousiasme et cette joie de la technique complète ne peuvent durer; bientôt l'artiste se sera ressaisi, et retournant aux bons principes décoratifs, à l'étude et à la simplification de la nature en vue d'une interprétation bien en rapport avec la destination de l'œuvre et les matières employées, à la simplicité d'effet, à la recherche de lignes pures et harmonieuses, nous verrons, grâce à sa possession parfaite de lui-même, son art s'élargir et tenir enfin ce que ses travaux nous ordonnent d'espérer.

Étudions d'abord les décorations murales. Ce sont les plus nombreuses de beaucoup dans l'œuvre de l'artiste, et peut-être aussi les plus complètes et les mieux réussies.

Nous prendrons comme exemple afin d'indiquer sommairement les procédés techniques d'Isaac, deux frises différentes, comportant cependant le marronnier comme élément décoratif commun.

Frise en peluche bleue.

Dans chacune d'elles l'effet est opposé; alors que dans la première, les feuilles se détachent en clair sur un fond foncé, le contraire se pro-

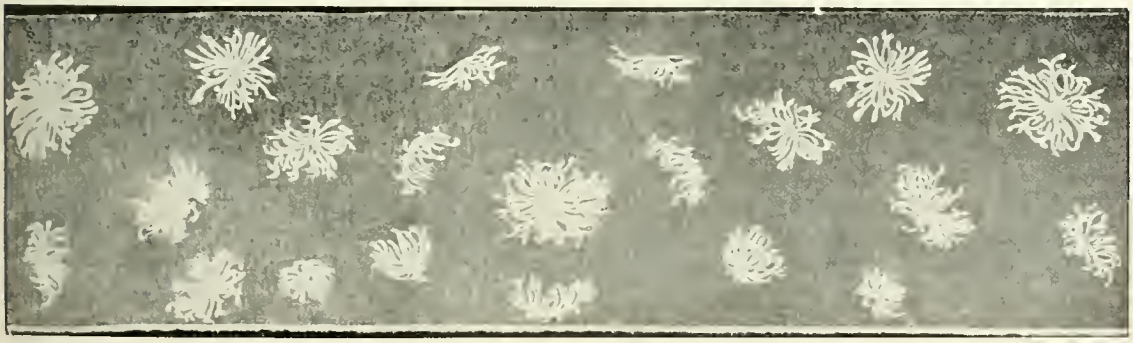
duit dans la seconde et ce sont les feuilles qui y sont plus chargées de couleur que le fond. La première est exécutée dans une gamme d'un rouge très adouci, alors que la seconde se joue dans une tonalité d'un bleu un peu verdâtre.

Voyons maintenant comment a procédé l'artiste. D'une manière générale, ce sont des réserves successives qui lui permettent d'obtenir ses effets; mais encore, qu'est-ce qu'une réserve? C'est le moyen de préserver d'une façon quelconque un tissu contre l'action, soit d'une teinture, soit d'un décolorant. Et en général, réservant toujours son motif, Isaac part ou d'une étoffe claire qu'il teint successivement, les formes réservées apparaissant en clair sur un fond foncé, l'opération terminée; ou d'une étoffe foncée qu'il décolore ensuite, et sur laquelle le fond décoloré laisse apparaître les motifs dans le ton primitif du tissu.

Ceci nous ramène, somme toute, à la contre-partie d'un pochoir; car en effet dans ce dernier procédé, une feuille de papier, de carton, de métal même est découpée, ajourée suivant le dessin à reproduire, et la couleur est appliquée dans les trous ainsi obtenus, ce qui reste de la feuille préservant les fonds. Isaac, lui, fait l'inverse; il découpe son motif lui-même, (supprime les fonds par conséquent), l'applique sur son étoffe et projette sa teinture ou son acide. Les fonds se trouvent donc seuls travaillés, les sujets décoratifs étant préservés. Mais encore fallait-il trouver la matière même de ces sortes de pochoirs; il ne fallait pas que la teinture ou le décolorant puissent se glisser dessous et maculer les réserves. Aussi, après de nombreux essais, l'artiste fixa-t-il son choix sur une sorte de papier buvard, qui absorbant le liquide, l'empêche de se répandre et de gâter le dessin.

Panneau.

Dans sa frise rouge, suivons donc le travail d'Isaac. Son carton fait, il a pris une peluche blanche, et, se proposant une harmonie d'un rouge pâle, a teint toute sa peluche en un rouge très dilué qui lui donne un rose passé. Ce sera le ton des feuilles. Ensuite il a appliqué sur son étoffe ainsi préparée, des feuilles de papier buvard découpées suivant son carton, tout en évitant cependant de recouvrir un certain nombre de petites feuilles qui, recevant ainsi une teinture supplémentaire, seront plus foncées et formeront un second plan. Il projette alors une teinture faible destinée simplement à différencier les petites feuilles non réservées des premières; il aurait pu ainsi par des réserves successives se ménager plusieurs tons; deux lui ont suffi pour ce motif. Recouvrant enfin tout le feuillage, il a projeté une teinture plus forte qui a donné le fond rouge désiré. Les caches retirées, le dessin apparut, se détachant en une harmonie



Dessus de lit. — (Fragment.)

de roses pâles sur un fond rouge passé plus soutenu.

On voit par cet exemple de quelle simplicité est le procédé; reste à l'appliquer suivant le cas et les effets à obtenir.

Dans sa frise rouge, le motif devant rester clair, l'artiste est parti d'une étoffe claire pour arriver ensuite par des teintures successives à des foncés. Dans sa frise bleue, au contraire, le feuillage devant se détacher en foncé sur un fond clair, c'est l'inverse qui se produit et, tout en suivant exactement la même marche, il arrive au résultat diamétralement opposé, en substituant un décolorant à la teinture, et à une étoffe claire, une étoffe primitivement foncée.

Mêmes demi-teintes obtenues, même simplicité.

Somme toute, ces deux procédés représentent toute la technique d'Isaac; nous les avons rapidement énoncés, passant volontairement sous silence toutes les manipulations chimiques purement industrielles que doivent subir les étoffes ainsi préparées; manipulations trop spéciales, n'ayant pas d'intérêt immédiat pour nous et ressortissant plus au métier du teinturier qu'à celui du décorateur.

Appliqués ensemble ou séparément ces deux procédés nous ont donné nombre de motifs intéressants, parmi lesquels nous allons en étudier quelques-uns.

Dans son panneau fleuri de trois tiges de lis, au-dessus desquelles passent des oiseaux, la manière apparait dans sa plus entière simplicité; l'étoffe blanche a reçu une seule teinture d'un jaune un peu bis formant le fond, sur lequel les végétations ont été réservées. Aucune teinte secondaire; seule l'opposition du ton du fond avec la teinte primitive de l'étoffe, qui vient former les fleurs: l'effet n'en est que plus agréable, franc, et seule la forme un peu trop naiure et l'enchevêtrement des feuilles pourraient être critiqués.

Panneau décoratif.

Par contre, beaucoup plus compliquée a été l'exécution du panneau orné de pavots et de roseaux dans sa partie inférieure, alors qu'une légère branche de pommier vient courir sur la partie haute. Plus compliqué et aussi moins heureux, l'aspect un peu lourd du bas nous faisant regretter la simplicité et la légèreté de tout à l'heure. Conçu dans une teinte vert jaunâtre un peu aigrelette mais agréable cependant, il séduit au point de vue technique par la variété de sa facture et le contraste qui existe entre le motif supérieur si léger et le faire beaucoup plus accentué des fleurs du bas. Son exécution peut se résumer en ceci: teinture faible, les pavots et le pommier étant seuls réservés, reteinture forte pour les fonds, le motif entier étant recouvert. Ensuite, repiqué exécuté au pinceau avec des tons plus ou moins foncés sertissant les pavots et les roseaux, modelant les fleurs et les massettes. Par contre, le pommier du haut reste simplement silhouetté par la réserve, ce

qui produit cette sensation de légèreté contrastant avec le reste. Ce panneau aurait été des meilleurs avec un peu plus de recherches de lignes décoratives et d'arrangement.

Revenant aux choses moins compliquées, nous ne pouvons qu'admirer un dessus de lit rose, semé de fleurs de chrysanthème simplement en réserve. Chaque fois qu'il consent à rester simple, l'artiste est charmant; du reste la simplicité ne devrait-elle pas être une des grandes lois de l'art décoratif?

Dans la frise ornée de feuilles de platane, des réserves et des teintures successives ont au contraire donné plusieurs plans de feuilles superposées; mais l'exécution sobre en fait une chose intéressante.

Voici maintenant un tapis de table. Sur la partie qui doit être posée à plat, un ornement composé de fleurs d'iris; la partie retombant autour de la table se trouve fleurie de tiges de la même plante, accompagnées de leurs feuilles; critiquons un peu en passant la rigidité de celles-ci, mais louons, au contraire, l'idée très heureuse de la disposition. Ce tapis est exécuté dans un des plus beaux tons que possède la teinture, et un des plus solides aussi, tout en étant des plus communs, le bleu de cuve, bleu puissant, velouté, profond et admirable. Les fleurs ont été réservées, et le fond légèrement décoloré est ramené à une demi-teinte : effet riche et fort heureux.

Un autre panneau, charmant, quoique minuscule, représente un échassier, les pattes dans l'eau et entouré de roseaux en fleur. Exécuté sur velours vert foncé, décoloré suivant toute une gamme de demi-teintes, il est d'une harmonie, d'une simplicité et, tout à la fois, d'une minutie de facture, qui en font une des choses les plus réussies de l'artiste.

Robe en velours.

Je mettrai cependant encore au-dessus un panneau d'algues et de poissons, qui est une œuvre complète. Dans une eau d'un bleu profond et gris, parmi les herbes et les nénuphars, se jouent des poissons agiles. Ils montent des ténèbres vers la surface plus lumineuse, là où la teinte pâle de l'eau vient se fondre avec le rouge orangé d'un ciel embrasé. Ce que ne peut rendre la gravure, c'est la vibration de l'eau, l'espèce de frémissement qui la parcourt, alors que vaguement s'esquissent les silhouettes sombres des poissons et des algues : c'est encore la somptuosité du bleu partant en bas d'une teinte puissante, allant s'éclaicissant vers le haut, se fondant ensuite en un rose qui va se foncer à son tour, et arriver à un rouge orangé magnifique. Le tout d'une exécution large et tranquille.

Les algues, du reste, semblent inspirer Isaac. Elles lui ont fourni pour une grande portière une ornementation d'une fantaisie et d'un imprévu vraiment admirables. L'exécution ne le cède en rien à la composition, et l'effet de cette pièce, qu'il m'a été donné de voir en place, est de toute beauté.

Nous voudrions nous arrêter ici et ne pas parler des derniers travaux de l'artiste. Mais encore serait-ce un mauvais service à lui rendre que de lui dissimuler notre véritable sentiment. Nous constations plus haut son goût pour le naturisme, qui lui fait indiquer jusqu'au déchiquetage des feuilles mangées par les insectes, dans ses frises de marronnier par exemple. Pourquoi ce goût le pousse-t-il à faire du paysage aussi nature que possible sur ses panneaux décoratifs ? Autant des œuvres comme la portière ou l'ensemble des poissons nous plaît à regarder, autant le petit paysage que nous reproduisons nous semble peu propre à remplir le but que l'on s'est proposé. Mais si le choix du sujet nous choque, encore nous faut-il admirer le faire de ce panneau où l'habileté technique est portée à son comble. A présent donc que l'artiste est en la possession parfaite de son procédé dont la recherche a pu l'écarter un moment de la route, qu'il se complaise en l'étude du motif décoratif, et bientôt de belles œuvres viendront s'ajouter à celles produites déjà.

Robe en crêpe de Chine.

Par une pensée ingénieuse, Isaac voulut renouveler par le décor même la toilette féminine. Son effort n'est pas encore assez long pour que les résultats obtenus soient considérables : mais ils peuvent cependant nous intéresser. Déjà plusieurs robes de matières différentes ont été ornées : crêpe de Chine, velours, etc. La première de ces matières est celle qui semble l'avoir séduit le plus souvent ; aussi bien, la beauté du tissu est-elle propre à tenter l'artiste ; mais son peu de consistance rendait l'application des méthodes ordinaires de réserve bien peu pratique ; il fallait trouver mieux. C'est alors que revint à l'esprit d'Isaac le souvenir d'un procédé qu'exhibait à l'exposition de 1889, un industriel javanais. C'est la réserve à la cire. J'ai du reste retrouvé ce procédé employé par Dysselhof, un autre artiste décorateur, à Amsterdam.

Voyons en quoi consiste ce procédé javanais. On fait fondre à un feu doux de la cire vierge additionnée d'un peu de benzine ou d'essence de térébenthine ; puis on trace sur l'étoffe au moyen d'un pinceau et de cette cire fondue les dessins à réserver lors de la teinture. La difficulté réside tout entière en ceci : travailler avec cette matière chaude qui se fige presque immédiatement au bout du pinceau. Appliquée, la cire pénètre et traverse l'étoffe légère ; celle-ci est alors plongée dans un bain colorant.

La fantaisie de l'artiste trouve ici libre carrière : tons unis ou dégradés, clairs ou foncés, lui sont permis. L'opération n'est plus qu'une simple teinture ordinaire, et nulle préoccupation ne peut l'entraver.

Il suffit, cette opération terminée, d'un lavage à la benzine pour dissoudre la cire et en faire complètement disparaître les moindres traces.

Telle est la description sommaire de ce procédé que chacun peut employer et qui permet de se livrer à des compositions charmantes. Ici, toute difficulté technique disparaît ; seule, l'application de la cire subsiste, la teinture étant confiée à un industriel ; le maniement du pinceau, rendu un peu difficile par la solidification rapide, est seul à étudier, et quelques essais auront vite raison de cet inconvénient.

Panneau Décoratif.

Nous donnons ici deux des robes composées et exécutées par Isaac; une en crêpe de Chine et une en velours. Celle-ci l'emporte certainement de beaucoup comme composition. La branche fleurie qui court dans le bas et le semis de fleurettes sont bien mieux appropriés que l'ornementation un peu maigre de l'autre robe qui est du reste plus ancienne de composition et d'exécution.

Nous regrettons cependant qu'il n'ait pas à la fois dirigé son effort sur la composition de la robe, et ne se soit pas plus préoccupé du lien qui doit étroitement unir l'ornementation à la forme à décorer. Ce serait cependant une chose bien faite pour tenter un artiste : créer pour une personne, d'après son allure et sa taille, on pourrait presque dire d'après son caractère même, une harmonie de lignes et de couleurs; alors que l'usage applique indifféremment à l'une ou à l'autre un modèle presque unique, sans aucune préoccupation d'esthétique ni d'adaptation.

Il ne saurait être que fort heureux de voir les artistes s'occuper du costume féminin, régler en quelque sorte les modes de leur temps. Et il peut être ainsi très intéressant de créer une robe, un chapeau et de faire, par là même, œuvre d'art. Mais encore faut-il pour cela que des idées artistiques d'ordre supérieur président à la composition.

A défaut de composition générale, l'ornementation seule présente déjà grand intérêt, et Isaac l'a bien compris. Il n'a pas, du reste, limité à la robe seule ses tentatives.

Comme objets se rapportant encore à la femme, citons des sacs et des éventails. Parmi ceux-ci : un vol indecis de chauve-souris sous la neige, décor à peine indiqué, en bleu gris, d'un joli ton et d'une belle exécution sur crêpe de Chine.

Panneau décoratif.

On peut se rendre compte par ce rapide exposé, des applications multiples que peut recevoir ce procédé décoratif.

Malgré cela, il reste un peu en dehors de l'idéal que nous avons pu nous former à ce sujet. Il n'est propre en effet, pour le moment présent tout au moins, qu'à produire des pièces uniques, dont le prix, par là même, peut être élevé; or, l'art décoratif ne devrait-il pas tendre au contraire à créer, au lieu de bibelots précieux ou de pièces rares, des modèles courants accessibles à tous, modifiant les styles anciens et en créant un plus moderne et plus en rapport avec notre époque, nos mœurs et nos besoins.

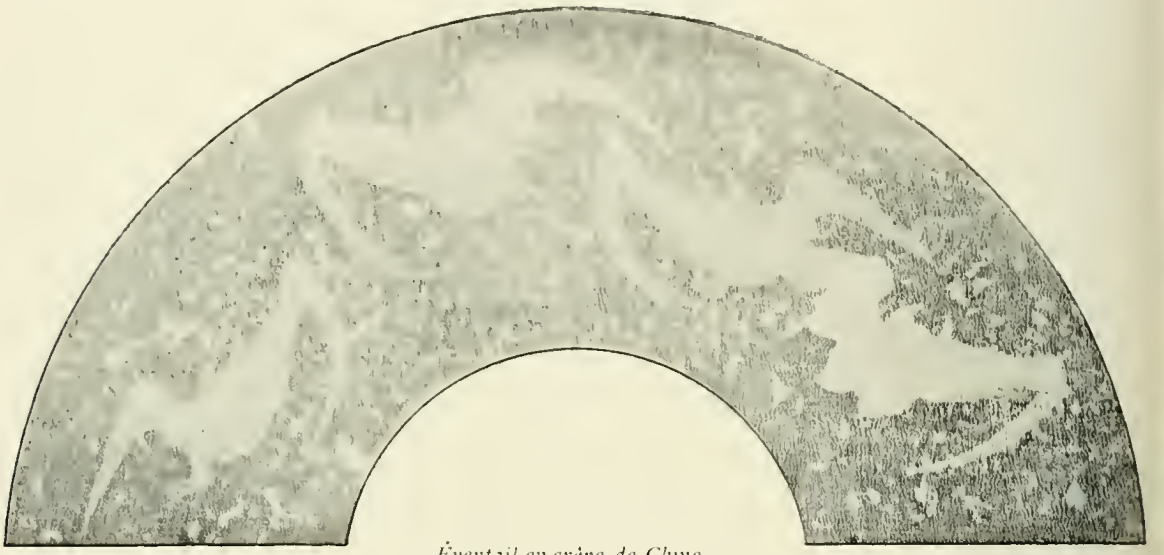
Et certes, la diffusion seule des modèles nouveaux pourra produire cette évolution réclamée par chacun et à laquelle tant d'artistes travaillent. Mais jusqu'ici, le manque de direction commune et le charme de la difficulté à vaincre ont dispersé les efforts au lieu de les rassembler et de les unir. On peut facilement concevoir l'attrait plus grand que doit exercer sur l'artiste la composition d'un objet sur lequel il vient concentrer tous ses efforts, toutes ses recherches et toute sa science; mais au point de vue moral, n'est-il pas plus beau d'en créer un autre répondant aux besoins de son temps, propre à satisfaire les aspirations artistiques de ceux qui nous entourent, utile en un mot.

Sans aller pour cela jusqu'à l'art démocratique dont beaucoup prétendent la réalisation

et la conception même inadmissible, n'est-il pas possible de penser au renouvellement de nos intérieurs, de nos mobiliers, sans pour cela tomber dans le pastiche à bas prix d'arts étrangers ou de styles anciens.

N'est-ce pas plutôt le procédé qu'il faut choisir ou modifier; n'est-ce pas surtout les courants se renouveler et hausser leur niveau artistique.

Mais pour cela, la collaboration efficace des industriels devient indispensable. Aux artistes alors de la provoquer; et peut-être est-ce là l'utilité que pourront avoir les tentatives isolées des novateurs.



Éventail en crêpe de Chine.

modèles ou les dessins qu'il faut simplifier, ramener à leurs éléments mêmes, afin que les prix soient à la portée de tous et ne fassent pas, de ces productions, des œuvres restant à l'état d'exception, sans utilisation pratique. En un mot, cela ne revient-il pas à industrialiser les procédés artistiques sans pour cela tomber dans l'excès contraire ?

Non pas que nous répugnions à l'œuvre d'art unique; mais nous voudrions voir les modèles

Nous étudierons ceux-ci; parmi eux se trouve Isaac. Déjà il a orné de nombreux intérieurs et a produit quantité de pièces intéressantes; il est bon de rappeler ses tentatives et d'attirer l'attention vers ce laborieux et ce modeste dont le succès a couronné les efforts, et qui, non content des résultats acquis, élève toujours son idéal et s'applique à le réaliser.

M.-P. Verneuil.

Tapis de Table. Iris.

Concours Rougevin à l'Ecole des Beaux-Arts

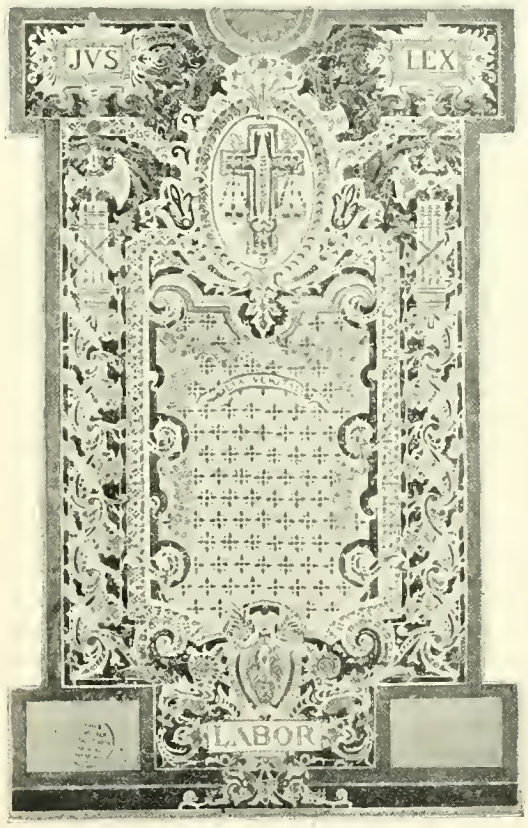
UN TAPIS POUR LA GRANDE CHAMBRE DE LA COUR DE CASSATION

L'ENSEIGNEMENT donné aux architectes s'est élargi depuis quelques années. Grâce à la sollicitude de leurs maitres, les élèves ont appris à faire sur les œuvres exécutées des études d'analyse. Ils ont dessiné dans nos Musées les plus beaux motifs de chaque époque, interprétant sur le vif la forme et la couleur. En apprenant ainsi à saisir les nuances de style, ils ont compris la part qui revient dans la création d'une œuvre à l'interprétation décorative des qualités de la matière et à l'appropriation des formes, qui en est la conséquence.

Au lieu de réduire l'architecture à l'application de formules étroites, les maitres se sont efforcés de montrer aux élèves que les principes de composition qui conviennent à l'ordonnance d'un monument sont ceux qui régissent toute composition décorative, et que l'architecte, aujourd'hui comme jadis, doit être aussi bien préparé à donner le dessin d'un tapis, d'une reliure, d'un vitrail ou d'un meuble, qu'à fournir les plans d'un édifice public ou privé.

Seul, en effet, l'architecte peut, en raison des études complexes qu'il est tenu de faire, contribuer aux progrès des industries d'art qui font partie de son domaine. Si ces industries avaient cessé depuis un siècle de progresser, c'est que durant ce temps l'enseignement de l'architecture s'était spécialisé, s'appliquant aux formes abstraites plutôt qu'aux principes de composition et n'exerçant plus son influence salutaire sur toutes les branches de l'art.

Pour ceux qui suivent de près les travaux des élèves, les progrès étaient constants, et chaque concours les rendait plus sensibles; mais ces élèves qui paraissaient bien préparés, étaient-ils désormais en état d'aborder dans un esprit vraiment moderne une composition s'appliquant à la technique particulière d'un art, par exemple à celle de la tapisserie? L'expérience méritait d'être tentée. A une époque où tout le monde s'accorde à critiquer la médiocrité des produits industriels, où faute de modèles les manufactures les mieux outillées ne produisent guère d'œuvres originales, où l'archéologie substituée à l'art est encore un obstacle à la production, il importait de savoir si notre école d'architecture est vraiment ce qu'elle doit être et si les artistes futurs justifieront les espérances qu'on est en droit de concevoir. L'expérience a été faite : elle est intéressante à tous égards.



Projet de M. EDMOND UHRY

Le concours d'ornement dit concours Rougevin s'y prêtait, et le sujet choisi par le professeur de théorie a été un tapis du genre dit « Savonnerie » (1) pour la Grande Chambre

1. On sait que ce nom de « Savonnerie » provient de l'ancienne manufacture de tapis établie jadis dans une ancienne fabrique, quai de Billy, et transférée en 1826 à la manufacture des Gobelins.

de la Cour de Cassation. Le programme, conseillait aux élèves « d'éviter les perspectives, les « figures, les représentations de reliefs ou de

Projet de M. MURIER

« creux, en un mot tout ce qui est contradic- « toire avec la destination d'une étoffe sur « laquelle on marche ».

Il recommandait comme étant les plus durables les tonalités de couleurs franches, et tout en citant comme exemple les tapis d'Orient, mosaïques aussi riches de dessin que de couleur, il rappelait aux élèves qu'il s'agissait de composer un tapis français et moderne, non un pastiche des tapis orientaux.

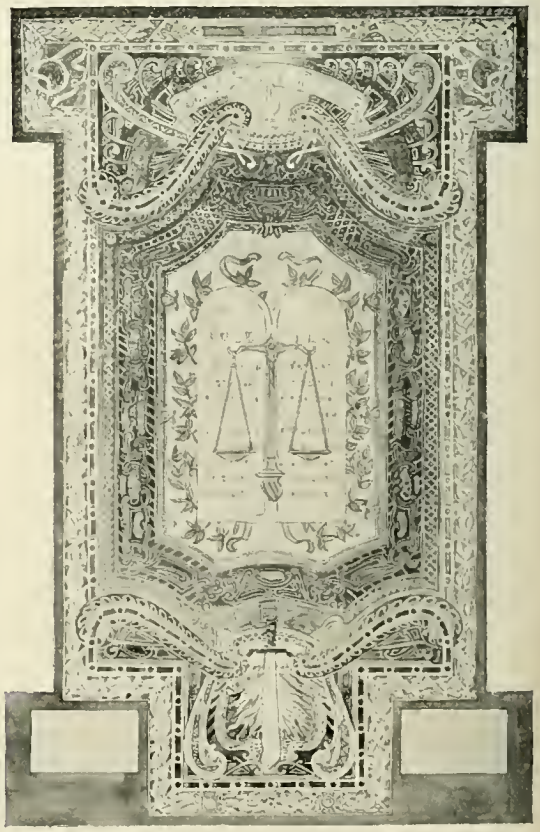
Près de deux cents projets ont été exposés, et jamais concours n'offrit plus grande variété de compositions. Cette variété même rendait le jugement difficile, car les projets n'étaient point aisément comparables.

Dans une composition de ce genre, l'échelle des ornements a une importance capitale, puisqu'il s'agit d'harmoniser le tapis avec une décoration déjà existante.

D'ailleurs le tapis, étant destiné au milieu de la salle bordée de trois côtés par le prétoire, avait sa partie la plus large à l'extrémité longeant le bureau des présidents et sa partie la plus étroite à l'extrémité opposée entre les bureaux fixes des greffiers. Cette disposition particulière pouvait donner lieu à une ordonnance intéressante, et il est regrettable que dans les meilleurs projets il n'en ait pas toujours été tenu compte.

Les compositions les plus simples sont toujours celles qui ont le plus de chances de succès, parce qu'elles donnent la moindre prise à la critique : celles de MM. Naville et Bassompierre ont obtenu le premier et le second prix. Tous deux avaient assujetti leur tapis à la forme de la salle ; tous deux ont développé leurs ornements de ton gris ou de ton jaune, empruntés aux emblèmes et aux attributs de la Justice, dans une bordure encadrant un fond bleu. Il semble que la décoration de la Grande Chambre où l'architecte, M. Coquart, a usé très largement de l'or, ait déterminé le choix de cette tonalité.

Les rinceaux gris et verts sur fond brun s'adaptent bien à la composition de M. Naville.



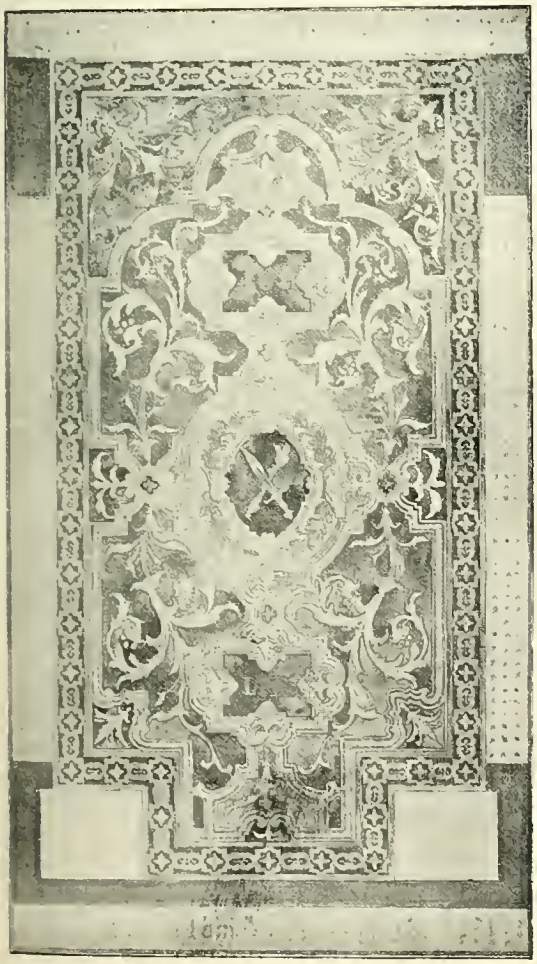
Projet de M. ANDRÉ COLLIN

Dans le projet de M. Bassompierre, les lignes rigides du cadre et les torchères s'inspirent peut-être un peu trop du style en honneur à la fin du siècle dernier.

De l'avis des tapissiers, la tonalité bleue du fond est de celles qui doivent être évitées. Le bleu et le violet sont, en tapisserie, des tons instables qu'il faut employer en petites surfaces et en valeurs très soutenues.

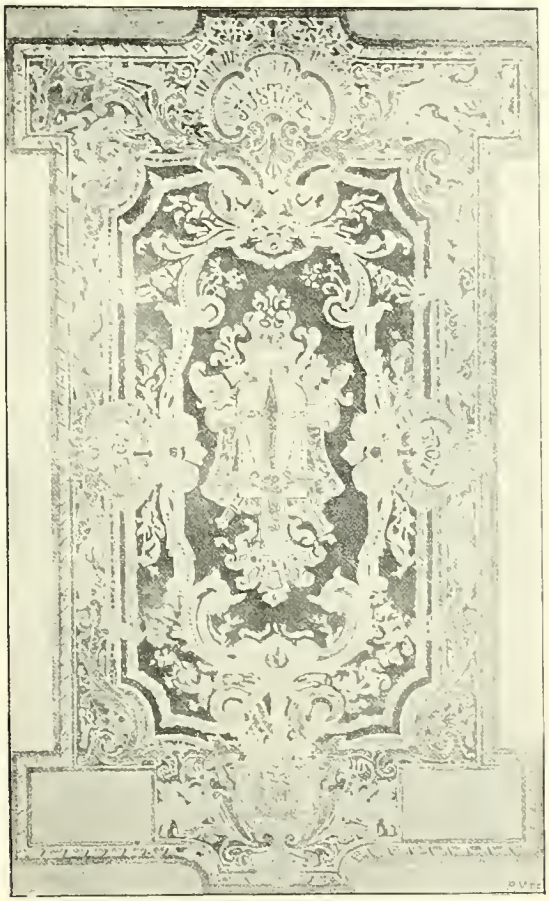
Les projets récompensés en seconde ligne prêtent sans doute sur plusieurs points à diverses critiques, mais ils se distinguent par des qualités de composition, de dessin et de couleur qui seraient très appréciées dans l'exécution d'un tapis. A cet égard, le projet de M. Hulot et celui de M. Carré sont parmi les meilleurs.

M. Hulot a très heureusement groupé dans un trophée les emblèmes et attributs formant devant le bureau des présidents la partie prin-



Projet de M. GUY

cipale de sa composition ; il l'a développée latéralement, de part et d'autre des bureaux des conseillers, dans une large bordure dont les rinceaux gris et verts à fond rouge, enlaçant un champ bleu, s'harmonisent bien avec le ton orangé du fond. L'exécution du dessin au pastel donne l'illusion des hautes laines à



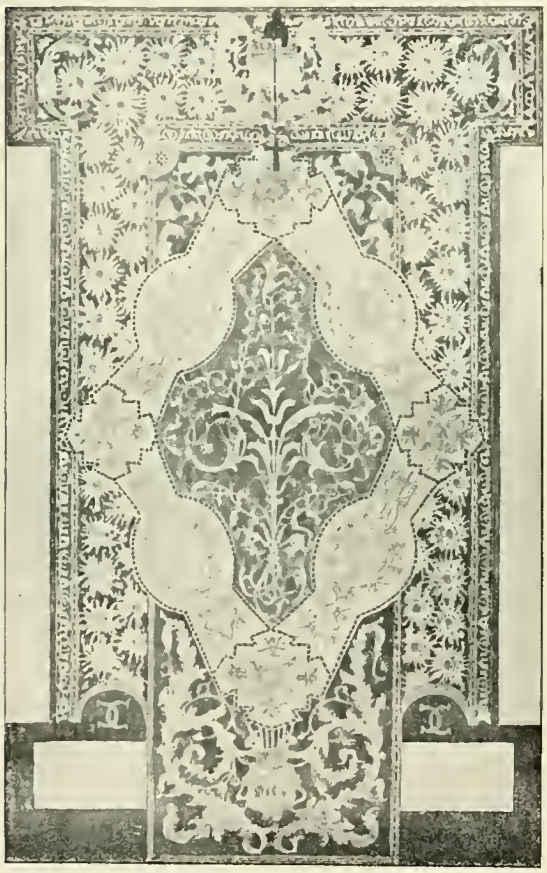
Projet de M. TALLANT

employer dans le tapis. La composition a quelque rapport avec celle de M. Naville; elle est d'une indication plus savante et eût certainement réuni un plus grand nombre de suffrages si la forme circulaire du motif principal eût été mieux ajustée dans la forme rectangulaire donnée par le plan.

Le projet de M. Carré est d'une coloration plus uniforme, mais très appropriée à l'effet d'un tapis. La composition, ingénieuse, paraît à premier examen de forme indécise ; cela tient au parti adopté par l'élève pour le tracé des contours, qu'il a interprétés suivant des lignes brisées afin de simuler le travail de la laine. C'était peut-être une préoccupation inutile ; car un dessin d'exécution ne pourrait comiporter que des contours très définis. Quoi qu'il en soit, la composition est bien pondérée, et si l'épée de la Justice, qui broche sur le fond

paraît grande, les ornements à tons rompus se lient bien avec le fond jaune, isolés seulement aux angles de la bordure rectangulaire par un fond bleu sombre.

L'une des compositions les plus gracieuses est assurément celle de M. Gentil, qui a distribué comme les compartiments d'une reliure ses entrelacs bleus de valeurs différentes sur un fond bleu clair rehaussé de nielles d'or. Malheureusement, ces nuances de bleu tendre



Projet de M. HENRI MICHEL

seraient difficilement exécutables en tapisserie.

D'autres projets récompensés par des médailles se distinguent moins par leur originalité que par la simplicité de leur composition. Les dessins de MM. Joseph Martin, Potter et Morgan sont dans ce cas. La composition de M. Deville est trop touffue pour un tapis et les détails trop fins disparaîtraient dans l'exécution. Celle de M. Mosler a de grandes qualités : dans une bordure rectangulaire de feuilles vertes piquées de fleurs rouges sur fond brun, sont ajustés, aux angles, des cartouches de ton jaune limitant le fond bleu à rinceaux verts, au centre duquel est un grand motif de ton jaune sur fond rouge. Le dessin très précis serait, ainsi que le constatait M. le chef d'atelier de la Manufacture des Gobelins, d'exécution facile, mais les cartouches d'angle ne se lient pas bien à la bordure, et à distance le projet n'a pas l'harmonie de ceux de MM. Carré ou Hulot.

M. Quillet avait compris son tapis comme une mosaïque dont la note dominante serait le bleu. Quoique le dessin soit très habile et très harmonieux, l'exécution donnerait une œuvre froide et peut-être insuffisamment décorative.

La composition d'un tapis offrait deux écueils : d'une part, les tons francs, les seuls qu'il faille admettre, se prêtent moins aisément que les tons rompus à une harmonie de couleurs; d'autre part, la tapisserie de haute laine s'exécute par rangées horizontales à raison de trois rangées au centimètre pour quatre fils verticaux, ce qui donne douze points par centimètre carré. Il importe donc que le dessin ne multiplie pas les finesses, car dans une rangée chaque changement de ton est un changement de laine, et il faut évidemment que la largeur attribuée à une coloration soit au moins égale à celle d'un point. M. l'Administrateur général des Gobelins et M. le chef des ateliers de la « Savonnerie », qui ont visité à plusieurs reprises l'Exposition avec le plus vif intérêt, m'ont communiqué leurs observations sur le choix des colorations et sur l'échelle des ornements : elles sont de nature à faire comprendre aux élèves les erreurs qu'ils devront éviter dans toute composition d'un tapis de haute laine.

Parmi les projets mentionnés, il en est plusieurs qui se prêteraient parfaitement à l'étude définitive et à la confection d'un tapis. Ceux de MM. Tallant, Murier, Uhry, Garet; Guy, Gutton, Roisin, André Collin, Michel et Dubuisson méritent d'être signalés à cet égard aussi bien que les premiers.

C'est dans des tonalités bleues que M. Murier a composé son tapis, enlevant ses rinceaux en foncé sur le fond et reliant ainsi ses attributs de ton d'or. Le bleu vert qu'il a choisi est un ton de tapisserie, dont les valeurs différentes en haute laine auraient bien l'aspect velouté qu'il a cherché.

M. Dubuisson a très heureusement limité son fond rouge par de larges rinceaux de tons bleu et jaune, suffisamment clairs pour s'harmoniser avec le fond, et dont les subdivisions, assez fines pour grandir l'échelle des orne-

ments, seraient encore exécutables en points de tapisserie. C'est un bon projet, qui serait aisément développé.

Le projet de M. Garet, absolument différent, doit à l'emploi de trois tons : le gris bleu de la bordure, le jaune orangé du fond et le brun rouge des ornements qui brochent sur ce fond, une harmonie colorée très puissante et parfaitement appropriée à l'effet d'un tapis.

C'est par des tons clairs, le jaune et le verdâtre très adroitement combinés pour le fond et les ornements, que M. Guy a su obtenir l'effet agréable d'une étoffe veloutée accusant, par le bleu foncé qui forme le fond de ces cartouches, les divisions principales des compartiments.

M. Gutton et M. Roisin, exposés côte à côte, ont des qualités fort différentes. M. Gutton, dans un dessin extraordinairement habile, s'est inspiré des tapis persans, divisant un fond bleu soutenu par des ornements de tons francs, jaune, rouge, vert, mais assez étroits pour que l'harmonie colorée n'ait pas à souffrtr de l'intensité des tons. La ténuité des ornements rendrait peut-être l'exécution difficile.

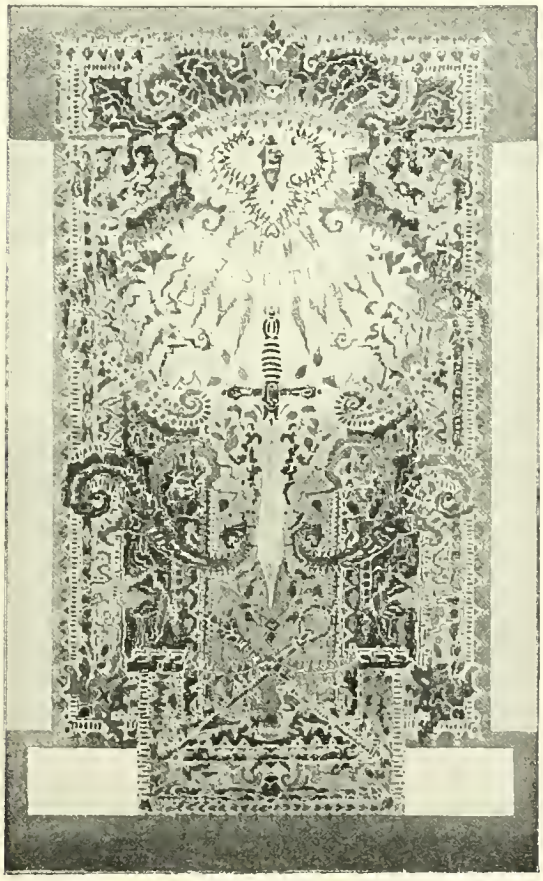
Dans le projet de M. Roisin, les ornements sont plus grands, la composition plus simple, mais aussi moins originale. Un motif central en forme de losange se rattache par des cartouches à la bordure rectangulaire, limitant avec la bordure quatre triangles dont les fonds sont garnis d'élégants feuillages de ton verdâtre.

Deux charmants projets, celui de M. Nyeth et celui de M. André Collin, sont tous deux composés d'ornements trop ténus, dont les finesses se perdraient à l'exécution. Dans le tapis de M. Nyeth, la couleur dominante est le ton d'or, qui apparait partout entre les rinceaux délicats et les compartiments de tons rompus qu'émaillent quelques touches de bleu clair

La bordure bleue à dessins blancs est la partie la plus intéressante du projet de M. Collin, qui donne peut-être trop de place à ses tables de la Loi, de coloration très claire et par cela même discordante.

Deux autres compositions, celle de M. Uhry et celle de M. Tallant, quoique trop compliquées, sont très ingénieuses et s'adaptent bien aux formes de la salle. Autant le projet de M. Tallant admet les tons crus, le rouge et le vert foncés, accentués encore par de larges sertis blancs, autant le projet de M. Uhry s'attache à une égalité de valeur dans les bordures et les fonds qui devient choquante par excès d'uniformité. Ce sont cependant de bonnes études, susceptibles d'être développées pour l'exécution d'un tapis.

Il faudrait pouvoir citer presque tous les projets : dans tous, en effet, on aurait à signaler quelque joli morceau, intéressant par l'invention, le dessin ou la couleur.



Projet de M. CARRÉ

J'avais eu souvent l'occasion de dire que les architectes étaient, mieux que tous autres artistes, préparés par leurs études à renouveler les arts décoratifs, en appropriant leur composition aux obligations d'un emplacement, en déterminant les formes qui conviennent aux qualités de chaque matière. Les travaux de nos élèves semblent m'avoir donné raison.

LUCIEN MAGNE.

UN INTÉRIEUR MODERNE

La villa de M. Van de Velde à Uccle (Belgique), bien que se rapprochant de la conception des villas anglaises modernes, témoigne cependant hautement des recherches auxquelles se livre cet artiste.

Il est certain que l'idéal de M. Van de Velde en cette circonstance a été d'avoir une maison aussi confortable et aussi gaie que possible. Ce premier but est atteint; mais, peut-être, la sensation de gaieté, que recherchait l'artiste, n'est-elle pas aussi complètement réalisée qu'il pouvait l'espérer. Les tonalités claires sont dans des gammes charmantes, un peu grises parfois, mais laissent au visiteur une sensation de froideur plutôt que de gaieté. De plus, l'ornementation des murailles devient très difficile avec la coloration des papiers employés, et, seules, les estampes japonaises peuvent, sans faiblir, supporter ce voisinage. Mais ce sont là critiques de détails, et certes, l'habitation de M. Van de Velde mérite d'attirer l'attention au plus haut point.

Nous reproduisons ici une vue de la salle à manger de la villa d'Uccle.

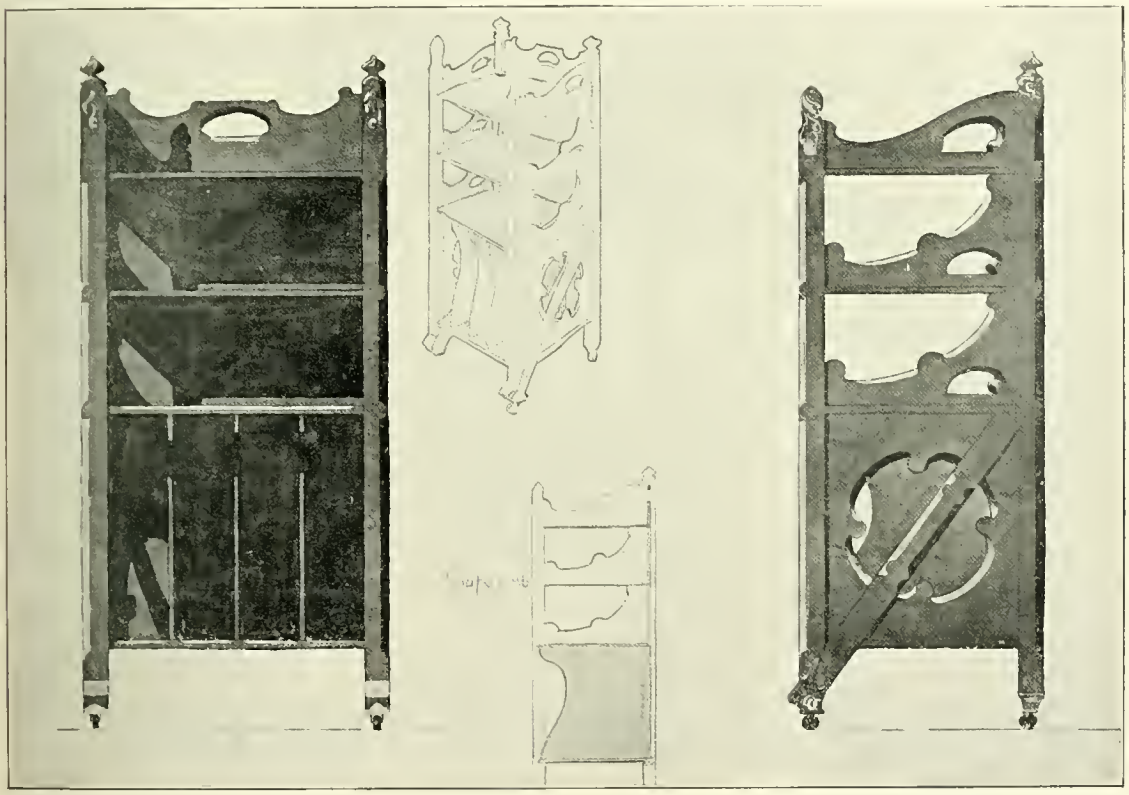
L'impression première est toute d'harmonie et de simplicité; cette dernière peut-être poussée un peu loin. L'analyse plus complète nous révèle ensuite des détails charmants: au centre, un panneau composé de carreaux céramiques, sur lesquels sont posés les plats; quatre napperons couvrent ensuite le pourtour de la table, laquelle est exécutée en bois très clair, du frêne si j'ai bonne mémoire.

De même, les sièges du même bois sont recouverts de paille ou de jonc, dont la tonalité grisâtre s'harmonise de la plus heureuse façon avec l'ensemble. C'est du reste une des principales préoccupations de l'artiste, de créer une harmonie dans chaque pièce différente d'une même demeure; il y excelle, et nous serions heureux de voir ces tentatives se généraliser et ne pas rester des exceptions éternellement.

M. P. V.

LE CONCOURS DE CASIER A MUSIQUE

Le comité de direction s'est réuni le jeudi 11 mars, à 5 heures, pour juger le concours de casier à musique. A l'unanimité, il a jugé qu'il n'y avait pas lieu de décerner de premier prix. En général, les concurrents se sont réglés beaucoup plus sur l'esthétique en usage dans les maisons anglaises que sur les lois fondamentales du meuble, qui doit être architecturé avant tout. Ils ont fait du placage, du collage, non de la menuiserie.



Au point de vue décoratif, le mauvais goût domine; on ajoute au meuble des ornements qui ne font pas corps avec lui, des enjolivements qui défigurent sa silhouette.

Deux projets seulement ont paru mériter au jury d'être retenus. Celui de M. Victor Lhuer, que nous reproduisons, est d'un aspect un peu lourd, et bien qu'il soit de beaucoup le plus étudié au point de vue de la menuiserie, il laisse encore à désirer sur bien des points. La traverse, entre autres, qui relie les deux montants latéraux, n'entre pas d'une manière assez franche dans le montant postérieur, et l'assemblage ainsi obtenu manque de solidité.

Quant au reste, le meuble est de bon goût, et d'une simplicité suffisamment ornée. Le jury a donc décidé d'attribuer à M. Victor Lhuer le second prix, consistant en une somme de *cinquante francs*.

Le projet de M. Paul Bourguin n'a pour lui que d'être construit. Il l'est, en effet, solidement, mais nulle trace d'originalité ne s'y révèle, et rien n'égale sa lourdeur, sinon sa pauvreté. A titre d'encouragement, le jury décerne à son auteur une mention.

CONCOURS DE MAI

UN BANDEAU DE CHEMINÉE

Le sujet du concours de mai sera un *bandeau de cheminée* pour petit salon. Les concurrents pourront, à leur gré, le prévoir soit en broderie, soit en tapisserie, soit en étoffe appliquée. Ils seront tenus d'indiquer la matière choisie. Les projets comporteront un dessin d'ensemble et un détail à grandeur naturelle. Adresser le tout, avant le 25 mai, aux bureaux de la *Revue*.

Les primes décernées seront de 75, de 50 et de 25 francs.

CHRONIQUE

UNE CONFÉRENCE DE M. ÉMILE MOLINIER SUR LE MEUBLE

M. Émile Molinier donnait, l'autre jour, à l'*Union des Arts décoratifs*, une conférence sur le meuble. Il eût pu se contenter, en retraçant l'histoire du meuble, d'en marquer d'un trait précis toutes les phases. Mais un programme aussi simple aurait paru fade à cet observateur avisé, à cet esprit sagace et alerte. Aussi s'est-il empressé de corser sa conférence par la discussion de quelques idées générales.

On ne s'occupe aujourd'hui que d'art nouveau : il a mis sur le tapis l'art nouveau, et, nettement abordé, une à une, toutes les questions que cette préoccupation unanime soulève. Il a trouvé au premier rang la théorie que quelques intransigeants ont prônée et d'après laquelle, pour faire neuf, il faudrait de parti-pris mépriser ce qui s'est fait autrefois.

Eh quoi! — riposte M. Molinier — en un temps où le travail mécanique tend de plus en plus à se substituer au travail à la main, où la besogne à l'infini se subdivise entre des ouvriers qui refont toute leur vie la même pièce, où, par conséquent, la notion complète du métier se fait de plus en plus rare, interdirez-vous à l'ébéniste, au menuisier de compléter, en examinant les belles pièces de menuiserie et d'ébénisterie du passé, l'éducation technique qui lui manque? Les beaux et solides assemblages où nos artisans des temps jadis excellaient ne sont-ils pas pour lui la meilleure et la plus sérieuse leçon?

Va-t-on changer, dans l'art nouveau, pour le meuble, les lois de l'équilibre et de la stabilité? Ne demandera-t-on pas, au contraire, à nos fabricants de revenir aux saines traditions oubliées dans une période de mercantilisme et de cameloie? Le premier de tous les devoirs ne sera-t-il pas pour eux de faire à la fois du solide et du neuf au lieu de ces horribles placages et de ces menuiseries à la colle dont l'industrie anglaise nous inonde et dont elle introduit chez nous l'habitude?

A vrai dire, si l'on revient, pour la fabrication, aux traditions anciennes d'habileté, de métier consciencieux et honnête, la marchandise reviendra plus cher. Le consommateur sera-t-il disposé à la payer ce qu'elle vaut? Encouragera-t-il, par des achats répétés, les essais de nouveau style exécutés par les procédés coûteux d'autrefois?

M. Molinier ne se fait pas illusion. Il répond par la négative. — Croyez-vous que l'aveu l'embarrasse? Aucunement. C'est pour lui, au contraire, l'occasion du paradoxe le plus spirituel et le plus juste.

— Ne comptons pas sur le consommateur ordinaire, s'écrie-t-il. Celui-là se moque bien de l'art nouveau : il lui faut de l'utile avant tout. Jamais il n'a donné le signal autrefois; il ne le donnera pas davantage aujourd'hui. Pour qui les Boulle, les Riesener et tant d'autres ont-ils travaillé jadis? Pour qui se sont-ils efforcés à faire autre chose que ce qui s'était fait avant eux, à renchérir sur les trouvailles du voisin, à le dépasser en inventions ingénieuses, originales tout ensemble et charmantes? — Pour le plus grand seigneur du royaume, pour le seul qui pût estimer à leur prix ces merveilles et les payer ce qu'elles valaient, pour le roi.

Les rois ont disparu : qui les remplace maintenant? C'est l'État. Cet être collectif a toutes les prérogatives du monarque : il a le devoir aussi d'en assumer les charges.

Au nombre de ces charges figurait sous l'ancien régime l'obligation d'encourager par des commandes, des achats, l'industrie nationale.

Or, l'État n'en a cure. Non seulement il ne s'inquiète pas du sort de nos industries d'art, mais il les provoque lui-même au pastiche, en ornant ses palais, non de mobiliers nouveaux, portant la marque de l'époque, mais de meubles anciens dont la place serait dans un musée.

Qu'on utilise pour les administrations publiques, les vieux stocks sans caractère et sans style, passe encore! Mais n'est-il pas bizarre que le palais du chef de l'État, l'Élysée, ne soit meublé que de Louis XIV, de Louis XV, de Louis XVI ou d'Empire. Ne serait-il pas plus décent d'orner ou de décorer sa demeure suivant le goût du jour, et l'État ne se devrait-il pas à lui-même de remplacer à l'Élysée la défroque glorieuse, mais surannée, de nos rois, par un ensemble nouveau qu'il commanderait, en y mettant le prix, aux meilleurs et aux plus distingués de nos artistes?

Ces idées valaient la peine d'être retenues. Le Badaud les a prises au vol. Il les sème, après M. Molinier, en bonne terre. Il ne désespère pas, quelque paradoxales qu'elles paraissent, de les voir germer, et, qui sait? — car tout arrive — porter fruit. LE BADAUD.

Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. ÉMILE LÉVY, *Éditeur-gérant*

Le Lauraguais (panneau décoratif). M. Jean-Paul Laurens.

Art et Décoration

LES SALONS DE 1897

QUELQUES PEINTURES DÉCORATIVES

La peinture décorative, qui en notre siècle a été si souvent méconnue et déformée, qui pendant la période la plus lamentable de son histoire, à la suite d'Ingres, hélas! a donné lieu à tant d'œuvres hybrides, à tant de plafonds non plafonnants, à tant de tableaux érigés en fresques, a pris de nos jours une éclatante revanche. Ramenée peu à peu vers les voies anciennes qu'elle n'eût jamais dû quitter, retrempée aux sources de la nature et du style, dirigée et conduite surtout par un enchanteur comme le noble et glorieux Puvis de Chavannes, qui par divination, merveilleux instinct ou logique profonde, retrouva les secrets perdus, elle a repris conscience d'elle-même, de ses moyens, de son but, de ce qu'elle doit dire et faire pour convaincre l'esprit ou le cœur en charmant les yeux. Quels que soient le thème adopté et le motif choisi, histoire ou paysage, beauté plastique ou symbole, il est certaines conditions qui s'imposent, certaines règles immuables, désormais généralement comprises et respectées, qu'une peinture décorative ne saurait violer, sans perdre son nom et renier son essence même. Il lui faut l'accord des tons, le rythme des lignes, la pondération balancée des surfaces, les grands partis pris, les fermes silhouettes. Le réalisme le plus photographique et le plus exact, l'impressionnisme le plus subtil n'y atteindront jamais sans s'être stylisés.

Triptyque décoratif. M. AMAN JEAN

C'est une musique qui peut varier à l'infini sa chanson, gaie ou triste, tendre ou sévère, mais est astreinte à une modalité à part, à une transposition nécessaire du spectacle de la vie. Trois belles œuvres choisies dans les Salons qui viennent de s'ouvrir, trois modèles originaux, chacun en leur genre, de décoration heureusement combinée et conduite, en diront plus sur ce sujet que toutes nos paroles.

M. Jean-Paul Laurens nous a habitués aux créations robustes et viriles. Pénétré de la grande parole de Michelet, « l'histoire est une résurrection », il a bien des fois évoqué sous nos yeux et fait vivre l'âme des anciens hommes. Même en des tableautins, il sut faire entrer souvent l'austère majesté du passé. Mais combien n'est-il pas plus à son aise et à sa place, quand le cadre élargi, la tâche amplifiée permettent à l'imagination tout son essor! C'est ce que montre au plus haut point l'admirable toile qui sera cette année la joie et l'honneur du Salon des Champs-Élysées. Rattachée au même ensemble que la *Muraille*, exposée en 1895, et destinée à décorer la même salle du Capitole de Toulouse, elle ne rappelle la composition antérieure, déjà si puissamment conçue, que pour la surpasser en grandeur, en simplicité et en style. On est toujours au XIIIe siècle; mais l'envahisseur du sol a disparu, contre lequel il fallait autrefois se défendre et s'emmurer solidement. Comme dit la mélancolique complainte de langue d'oc, pittoresquement inscrite en un coin du tableau, « si l'ombre de Montfort passait dans les airs au-dessus des champs qu'il ravagea, il n'y verrait plus que laboureurs *(beyro pas que laourayres)* dirigeant les grands bœufs tranquilles sous les rayons du soleil *(a la rajo del soulel)* ». Après la vision du danger et de l'appareil de défense, c'est l'image de la paix revenue, du bonheur retrouvé, du travail fécond et calme. A perte de vue, sur la croupe des coteaux qui par ondulations continues se succèdent, se remplacent, dévalent vers les ravins ou se redressent vers la ligne bleue d'horizon, s'en vont les champs encore en friche ou déjà labourés. Les bandes de terrain grises ou vertes alternent avec les sillons creusés, aux mottes de terre brune et grasse fraichement remuée. Une suite de petits saules bleuâtres et de hauts peupliers indique le contour d'une vallée. D'autres arbres pointent çà et là entre les collines. Partout dans l'immense étendue, où passe l'ombre des nuages flottants, s'épanche une lumière égale et vive, et de nombreuses charrues, que trainent des couples de bœufs au pas grave, continuent patiemment la tâche commencée. L'amour du sol natal a noblement inspiré M. Jean-Paul Laurens en cette page éloquente. Les plans sont soulignés, les contours établis, la structure des êtres et des choses interprétée et comprise, le dessin et la couleur voulus dans une harmonie nettement décorative, avec une audace, une énergie, une décision soutenue d'un bout à l'autre qui mettent l'œuvre absolument hors de pair. Le *Lauraguais* est ici fixé sous un aspect d'éternité.

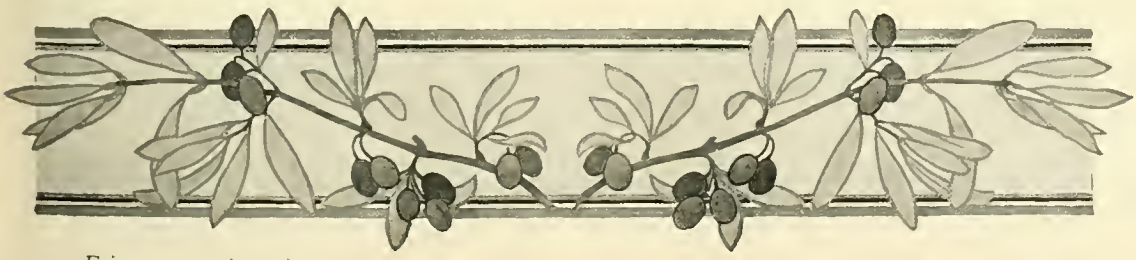
Sans avoir aussi haute ambition ni pareille visée, M. Ménard, qui depuis des années marche et progresse, élargissant toujours davantage ses formules, amplifiant sa manière, tendant de plus en plus à la vraie grandeur, condense et résume cette fois en un beau décor toutes les tentatives faites jusqu'ici et tous les rêves antérieurs. C'est l'affirmation la plus complète de ce qu'il aime, veut, désire et sent. Après tant d'essais déjà heureux et de menues toiles, baignées de colorations franches autant que de mâle poésie, c'est l'œuvre définitive et forte qu'on attendait de lui. Rien de plus simple que le thème. Deux femmes nues au premier plan, dans l'herbe épaisse et haute, l'une assise et rêvant, l'autre debout, vue de dos, les bras levés distraitement vers une branche d'arbre chargée de fruits, regardant au loin l'horizon. Derrière ces créatures robustes, les entourant comme un cadre approprié à la plénitude de leurs formes, comme le milieu même où elles se sont épanouies, s'ouvre et s'élargit un merveilleux paysage d'automne, où dans l'eau d'un lac éclaboussé de lumière se reflètent les coteaux assombris et les derniers feux rouges du couchant. L'ensemble a une beauté d'accord, une sonorité d'accent qu'on ne saurait assez louer, s'il n'y avait quelques imperfections à signaler dans les nus, quelques réserves à faire sur leur solidité.

Esprit tout différent, talent plus tendre, plus féminin et délicieusement intellectuel, M. Aman-Jean semble avoir voulu tenter également, cette année, un décisif combat. Épris dès longtemps du décor, interprète exquis et profond de la beauté ou du charme des femmes de notre temps, expert à sonder les âmes et à symboliser l'idée, il a comme réuni et groupé en un même cadre l'expression de ses divers amours. A la fois un et multiple, le triptyque qu'il a conçu dénote un sérieux effort et une volonté de plus

Automne (panneau décoratif). M. RENÉ MÉNARD

en plus attirée vers les grandes entreprises décoratives. Charmant de forme et de pensée est le rêve qu'il nous soumet. Au centre est assise sur un banc de jardin, appuyée à des coussins roses, une jeune femme de type caressant et pur, en robe vert pâle relevée d'une mince ceinture de velours violet. Alanguie et rêveuse, elle songe doucement. Derrière elle, une pièce d'eau qu'entourent des caisses d'oranger clapote et se ride, tachée de lueurs mauves, et par dessus les grands arbres du parc s'aperçoivent des contours de nuages rosés. C'est un adorable portrait, élargi, synthétisé. A droite et à gauche, à peine séparées d'elle par une baguette d'or, le long de laquelle descendent des guirlandes suspendues, sont ingénieusement figurées et incorporées en deux apparitions féminines, les qualités que cette femme aime par dessus tout ou qu'elle unit elle-même en sa personne. C'est comme le sujet matérialisé de son rêve ou l'expression dédoublée de sa grâce. La *Beauté* nue, qu'elle ne regarde ni ne voit, caresse deux paons au plumage splendide et diapré. La *Poésie* mystérieuse et réfléchie, vêtue de longs voiles blancs, vers laquelle elle est tournée, semble lui présenter et lui tendre une pâle fleur d'anémone. On devine et soupçonne jusque dans l'arrangement des intentions délicates, des trouvailles de sentiment ; et, malgré quelques faiblesses, quelque raideur gênée, çà et là subsistante, rarement M. Aman-Jean aura essayé de modeler ses figures et de faire chanter ses tons dans une gamme plus fortifiée de colorations harmonieuses et fines.

Telles sont les trois œuvres diversement intéressantes et empreintes des qualités décoratives les plus personnelles et les plus rares, qu'on est heureux de goûter paisiblement, en silence, loin de la cohue banale et du traditionnel coudoiement. PAUL LEPRIEUR.



Frise pour papier peint. M. GILLET

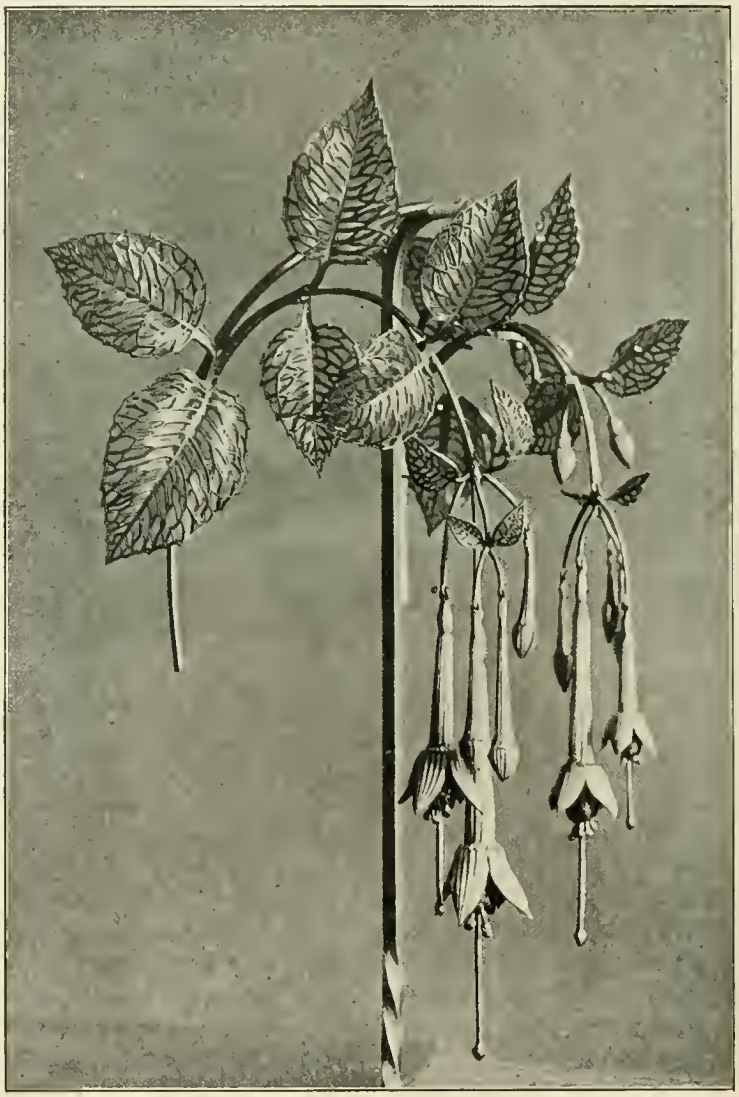
ORFÈVRERIE ET BIJOUX

LES BIJOUX DE M. LALIQUE
UN CADRE IVOIRE ET OR DE M. FALIZE
UN COFFRET DE MM. GARNIER, GRANDHOMME, ET BRATEAU

Toutes les grandes époques eurent des formes de bijoux très caractéristiques : ces formes varièrent avec la destination du bijou et surtout l'emploi des matières précieuses.

A cette heure, nous utilisons les procédés nouveaux d'alliage, de fonte et de taille dus à la science ; l'artiste voit de plus près la nature, et le pistil du lis est à ses yeux aussi beau que le lis entier.

Il observe la corolle de la plus petite fleur et reconnaît qu'elle est composée d'une matière admirable, demi-transparente, parsemée de diamants et teinte des couleurs les plus vives.



Diadème aux fuchsias. M. LALIQUE

Notre époque se caractérise par l'*analyse* en orfèvrerie, comme en psychologie.

Un exemple établira rapidement le chemin parcouru par cet art de l'orfèvre. Choisissons le scarabée :

L'Égyptien le fit d'un seul ton, bien souvent en pâte de verre bleu lapis.

Le Mérovingien qui — un peu par ses croyances, — n'eut pas l'occasion de le représenter, l'aurait interprété différemment ; ce scarabée aurait pu être d'or, et les élytres de topazes. Aujourd'hui, le scarabée serait également d'or ; mais les élytres de topazes seraient frangés d'émeraudes, sa tête de grenat porterait des antennes d'argent mat et des yeux de rubis. La forme générale serait plus précise, beaucoup moins héraldique ; l'œuvre serait telle, qu'un souffle de vie la ferait comparable aux plus beaux scarabées des régions tropicales.

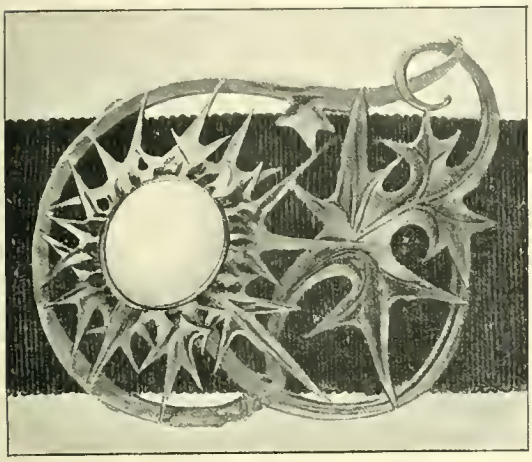
Et ce bijou serait de M. Lalique. Sa vitrine du salon des Champs-Élysées nous permet de le supposer.

Étudiez cette superbe fleur de pavot qui deviendra diadème : ses quatre pétales souples sont d'or ajouré, et les interstices remplis par un émail translucide, opalin vers les bords et plus jaune à la base. De cette corolle sort la tête du pavot, faite d'un émail bleu poussiéreux qu'une crête de diamants maintient dans l'ombre.

Les étamines en grand nombre sont terminées par un point d'émail noir qui réveille cette harmonie rare.

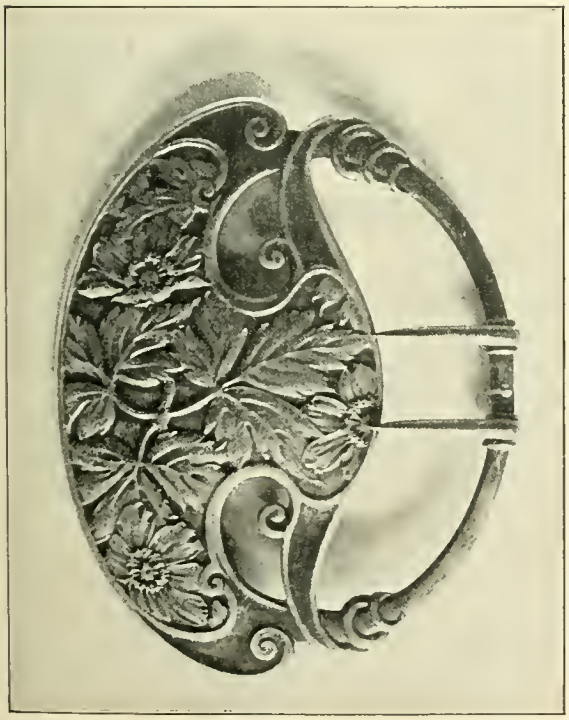
On croirait que cette fleur va se rider au gré d'un souffle, tant chacune de ses parties semble mobile et vivante.

La même impression se dégage d'un autre



Bracelet. M. LALIQUE

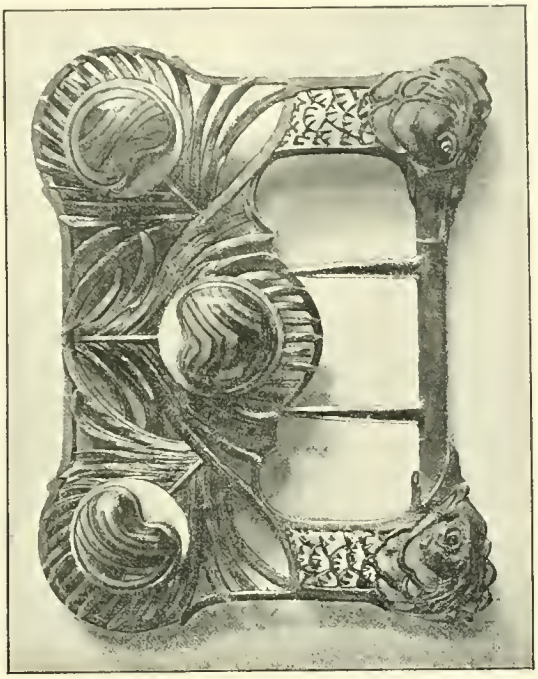
diadème formé de deux branches pendantes de fuchsia : les feuilles sont faites d'or vert et



Boucle. M. LALIQUE

d'émail bleuté translucide, le pistil d'or fuselé et les étamines à tête brune semblent des lustres abrités sous la voûte nacrée de la corolle.

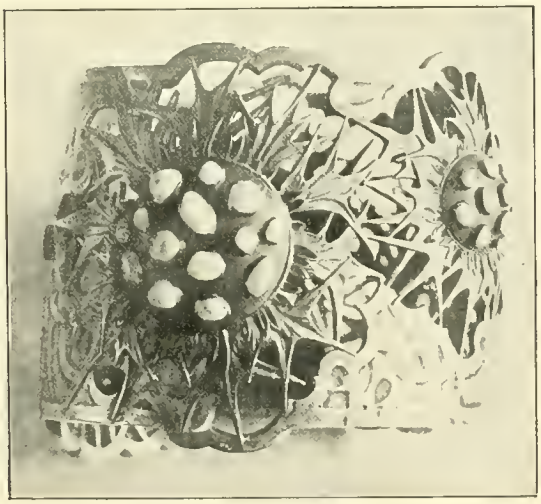
Et cette branche de gui n'a-t-elle pas le frisson de la vie ? Les feuilles, faites d'or vert ajouré et d'un émail translucide d'un vert plus



Boucle. M. LALIQUE

sombre, s'harmonisent comme dans la nature et cela est fier et transparent comme une lame de nacre.

Enchantés par ces trois chefs-d'œuvre, nous



Bracelet. M. LALIQUE

espérons saisir les moyens et la subtilité de l'artiste ; mais, hélas! cela est impossible, car dans l'œuvre de M. Lalique tout est soumis à la fantaisie, et cette fantaisie est la marque sûre

du chercheur, de l'esprit inquiet en face de la nature, en un mot de l'artiste original.

Peut-on rêver une harmonie plus douce et plus imprévue que celle de ce large bracelet de vieil argent mat, légèrement gravé, parsemé sur les ajours de chardons d'or dont le centre est noir de bronze et rehaussé d'un semis d'opalines.

L'artiste, ensuite, a pensé que la corne était une belle matière; il a donc parsemé un bracelet de corne, de marguerites en vieil argent et de floraisons légères qui, en s'appuyant à la charnière, s'étalent sur la surface lisse en courbes terminées par des turquoises.

Puis, dans un sentiment également neuf, et avec un égal souci de se varier, il a exécuté la parure désignée sous le nom de « collier de chien ».

Cadre ivoire et or. M. FALIZE

Des perles, placées en bandes, réunissent quatre plaquettes d'or ciselées représentant la fleur du lis jusque dans ses moindres détails; les feuilles sont d'un émail vert clair, et chacune de ces petites merveilles est enfermée dans un rectangle de 3 centimètres sur 4 !!!

Voulant aborder toutes les pièces de la parure féminine, M. Lalique a exécuté deux peignes d'ivoire de formes à peu près semblables.

Une figure de femme debout, sculptée dans l'ivoire, les bras écartés du corps s'achevant en ailes de papillon, et ces ailes en émaux bruns parsemés de taches bleues; un émail clair forme frange sur les bords. Telle est, pour le premier peigne, la partie haute triangulaire couronnant trois longues dents.

Dans le second, la figurine est couverte d'une armure, avec casque d'or; mais ici l'aile est ajourée avec des transparences opalines.

Deux pendants de sautoir s'ajoutent à cet ensemble déjà si riche. Je ne puis que les citer, ainsi que six boucles de ceinture dont deux, tout spécialement méritent d'être retenues.

D'abord, la boucle rectangulaire un peu convexe : des chrysanthèmes d'émail blanc s'enlèvent sur un fond d'or, et le centre est marqué par un brillant; une des fleurs est mobile et attachée à l'autre extrémité de la ceinture. Grâce à cette innovation, les deux plaques ordinaires se réunissent en une seule.

Ensuite la plaque composée de trois yeux de plume de paon, dont le centre est une agate d'un rouge sombre rayé de noir; deux têtes de coqs affrontés tiennent dans leurs becs une barre, sur laquelle s'appuient les deux pointes qui devront retenir la ceinture d'étoffe.

Et d'autres boucles, non moins réussies, d'argent mat incrusté de cuivre, d'or et d'argent patiné plus sombre que le velours noir : harmonies toujours exactes, et rendues fixes par l'emploi de matières impérissables.

Tel est l'art de M. Lalique, basé sur cette qualité très rare, naïve en apparence et capi-

tale chez l'artiste : l'*étude de la nature*. Alors que la foule passe indifférente dans les charmilles, M. Lalique s'arrête auprès d'un pavot que l'Aurore a couvert de pleurs et le prend directement pour modèle.

Un mot maintenant de deux œuvres, parfaites chacune dans leur genre et toutes deux d'une harmonie de couleurs délicieuse.

La première est d'une admirable tenue ; c'est un émail de M. Grandhomme, enfermé par M. Falize dans un cadre d'ivoire rehaussé d'un semis régulier de boutons d'or et de feuilles et de feuillages d'aubépine.

La seconde est un coffret d'ivoire orné par MM. Garnier et Grandhomme de panneaux en émail et revêtu par M. Brateau d'une exquise floraison de bronzes dorés qui en font une inoubliable trouvaille.

René Binet

Côté et partie postérieure du coffret.

Partie antérieure du coffret.

QUELQUES ARTISTES

M. JEAN DAMPT. — Mme ANTOINETTE VALLGREN.

Depuis des années déjà, M. Dampt nous a habitués aux surprises de son talent sûr et avisé, et, partout où il lui convient de porter son effort, à la maîtrise de technique la plus diverse. Il a ramené parmi nous l'expérience de métiers d'art ardus, que l'on avait désappris depuis des siècles; et ceux qui guettent curieusement les manifestations nouvelles de ses triomphes d'ouvrier, appliqué à assouplir la matière la plus rebelle, ne seront certes pas déçus cette année, car jamais peut-être son exposition n'a comporté d'œuvres si variées et si accomplies.

On se souvient du *Portrait de Mlle Worth*, cette précieuse statue, faite de bois divers et d'ivoire, que le Salon du Champ-de-Mars nous montrait, il y a deux ans. A la même donnée technique appartient le *Buste de Mme la Comtesse de Béarn*, qui s'y trouve cette année. Les parties nues, la tête et les mains, sont traitées en ivoire, le vêtement est sculpté en bois de poirier; la main gauche porte la figurine en or d'une femme occupée à sa toilette, et le tout repose sur un socle d'amarante. Nous reviendrons tout à l'heure sur l'emploi de ces matières différentes et sur le parti que l'artiste en a tiré; mais l'œuvre ne comporte pas seulement un intérêt de facture et un mérite de détails. Ces richesses restent sobres et harmonisées, et la figure s'impose avec un charme simple et intime. Le secret de cette impression réside dans les lignes calmes du buste, dans l'ordonnance sévère de la robe, qui n'accuse aucune mode éphémère, avec les manches à peine amplifiées aux épaules, et l'échancrure du col encadrée d'une étroite bordure de mosaïque discrète, turquoise et or, et d'un fin enroulement d'or portant des trèfles en cuivre verdi et des incrustations d'opales minuscules et de poussière de diamants. Mais cette tranquillité recueillie est due surtout au geste méditatif de la main qui soutient le visage incliné, et que l'artiste affectionne si fort, puisqu'on le retrouve non seulement dans le *portrait de Mme Worth*, mais encore dans le buste en bronze d'*Aman-Jean*, et dans le petit buste en argent de *Dagnan-Bouveret*. Il est vrai que nulle attitude ne décèlerait mieux la concentration du modèle sur lui-même, et M. Dampt a souci, — et nous l'en louerons, — de donner à ses portraits, faits pour la quiétude intérieure, cette gravité particulière de la réflexion.

Buste de Mme la Comtesse de Béarn. M. DAMPT

Quant aux difficultés de main-d'œuvre, elles étaient certes considérables et d'ordres multiples, dans un travail qui comporte une part de sculpture sur bois, de sculpture éléphantine et

d'orfèvrerie. Le travail de l'ivoire était particulièrement pénible et délicat, si l'on songe que l'artiste est parvenu à modeler le visage et les mains de touches infiniment sensibles, comme il eût fait le marbre, et que la tête et la main droite sont sculptées d'un seul morceau, ce qui obligeait à une tâche longue et malaisée pour dégager le dessous de la figure et des doigts. De cet effort opiniâtre, il ne reste qu'une impression d'aisance souple et d'heureux accord : la pâleur chaude de l'ivoire se trouve soutenue par le ton du poirier, de couleur légèrement rougeâtre, auquel le bois d'amarante fournit une base plus puissante, tandis que sur ce socle des plaques de nacre incrustées assurent l'unité de l'harmonie, en rappelant la valeur de l'ivoire.

Du Guesclin enfant. — Buste pierre. M. DAMPT

D'un tout autre caractère est le buste de *Duguesclin enfant* taillé en pierre : le *Portrait de Madame la Comtesse de Béarn* est une œuvre toute de grâce et de préciosité distinguée; nous voici maintenant en présence d'un morceau d'énergie, et, par un certain côté, de rudesse voulue. Sous son haubert de mailles et sa cotte à ses armes, avec l'épée à pommeau massif où son poing se referme, ce n'est pourtant pas un enfant qui essaye en jouant une armure : ce front qui se bombe, déjà batailleur et volontaire, ce nez bizarre et bosselé, ces lèvres obstinées qui s'abaissent dans une moue farouche, mettent sur ce visage enfantin la vigueur têtue et assurée du Breton et du conquérant. Et l'on ne peut trop remarquer le discernement avec lequel M. Dampt a choisi l'admirable matière de cette pierre grise, qui prend sur les parties lisses une patine douce et onctueuse, et se colore de telle sorte qu'un sang vivace semble monter au visage et teinter les lèvres, tandis que les rugosités du vêtement et de l'armure s'accusent dans une note plus froide, qui met en valeur les curiosités de détail. En vérité, cette franchise de métier et d'observation, et cette fermeté de style, éveillent immédiatement en nous le souvenir des vieilles statues de chevaliers qui se dressent aux porches de nos cathédrales ou s'allongent sur les tombeaux; le *Duguesclin enfant* fait revivre toutes les traditions de nos vieux maîtres.

Mais le sculpteur nerveux ou élégant ne doit pas faire oublier en M. Dampt l'artiste ingénieux, dont on connaît le lit exposé l'an dernier. L'ébéniste se rappelle à nous cette fois-ci par une *Chaise d'enfant*, toute charmante avec ses lignes délicieusement assouplies du dossier aux bras, et la simplicité raisonnée et confortable de sa construction. Au centre du dossier, une tablette en mosaïque de bois porte le mot AMA, traversé d'une branche de gui, avec des incrustations de nacre pour simuler les baies blanches; et le sculpteur reprend ses droits dans ce joli groupe de deux bébés, taillé dans un seul bloc de cormier, qui domine les montants et les unit, sans pour cela surcharger les tiges fragiles du meuble.

L'idée de cette consolation enfantine, qui commente la devise inscrite plus bas, est tout à

fait charmante, et l'on sait avec quelle tendresse de main M. Dampt sait modeler des têtes rieuses ou chagrines de poupons. L'adaptation de la sculpture au meuble est ici très heureuse; peut-être, dans le lit de l'an dernier, ne dégageait-elle pas assez les panneaux; cette fois, le groupement des deux têtes laisse bien distincts les sommets des deux montants, et la structure intime du meuble ne s'en trouve pas masquée.

De là vient l'aspect de lucidité et d'aisance raisonnée qui séduit dès la première vue dans la conception de de cette chaise; et c'est assurément par cette recherche de clarté élégante et de simplicité logique que l'on doit tenter de rénover l'ameublement. Notre esprit, plus imprégné que jadis, par les exigences pratiques de l'existence, de la rigueur scientifique, a besoin d'être satisfait en même temps que nos yeux. Que l'on fasse appel, pour les détails de l'ornementation, à la sculpture sur bois ou à la marqueterie, ou que l'on recouvre les sièges de tapisserie, de cuir repoussé ou d'étoffe, les lignes essentielles n'en doivent pas moins s'imposer selon un assemblage que légitiment la destination et la résistance nécessaire de l'objet, et être tracées avec toute la grâce que l'artiste aura pu leur communiquer. Ces doubles qualités de joliesse et de précision font de cette chaise d'enfant un des meilleurs exemples de meubles que l'on ait pu voir depuis plusieurs années.

Chaise d'enfant M. DAMPT

Détail de la Chaise M. DAMPT

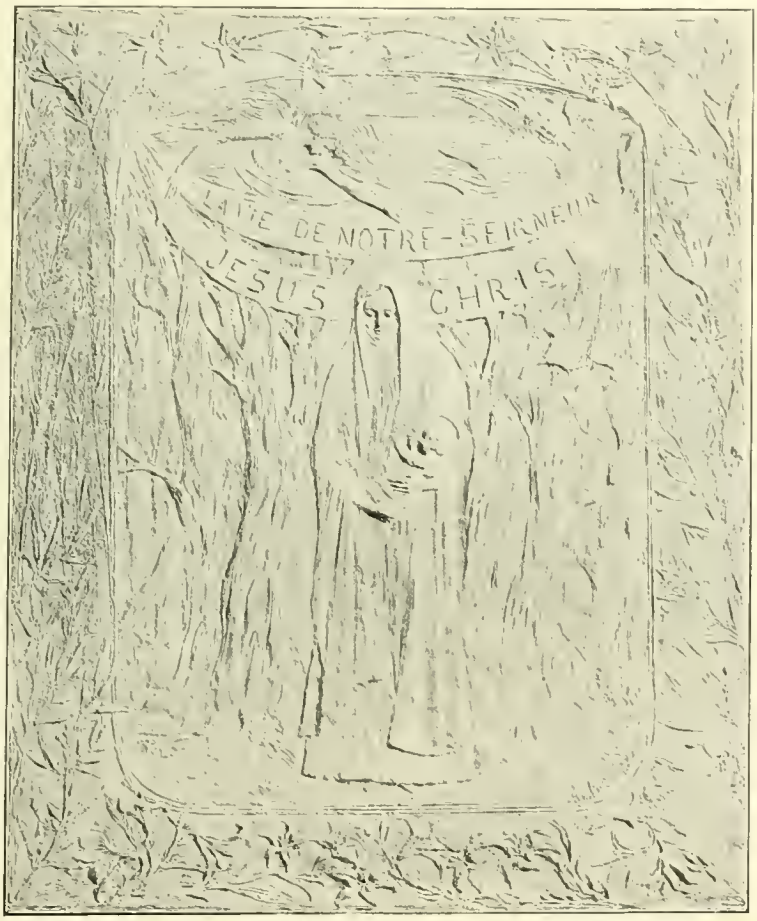
Voilà bien, dans les trois œuvres qu'expose M. Dampt au Champ-de-Mars, et que nous avons pu reproduire, la complète diversité que j'annonçais; et de quelque côté que se dirigent ses recherches, on pourra apprécier la haute conscience de ce noble artiste et l'entente de plus en plus parfaite des métiers qu'il entreprend.

Mme Antoinette Vallgren a modelé en marbre ou en terre cuite des physionomies nerveuses et vivaces; je songe surtout à un buste de *saint Jean-Baptiste* enfant, et à un joli masque de *bambino* dont elle a délicieusement rendu la mine curieuse et éveillée, avec ce sentiment si juste d'observation dont Donatello et son école ont donné pour toujours le modèle.

Mme Vallgren, depuis quelques années, s'est surtout vouée à la reliure, et l'on a pu voir déjà quelques-unes de ces couvertures en cuir repoussé et teinté par des procédés chimiques, d'une conception tout à fait nouvelle et dont il faut lui attribuer tout l'honeur.

Il n'y a pas à craindre que le relief vienne ensuite s'écraser, comme cela pourrait se produire pour un simple gaufrage; la façon dont le cuir est garni, et comme rembourré à l'intérieur, garantit le modelage contre toute pression. Les colorations sont également inaltérables, parce qu'elles ne sont pas appliquées superficiellement, mais que leur action pénètre dans la peau, ce qui permet d'obtenir des patines beaucoup plus fondues et plus intimes avec la matière même. Les Salons du Champ-de-Mars nous ont fait connaître les reliures dont Mme Vallgren a revêtu *Pêcheur d'Islande*, avec un motif de bronze incrusté dans l'encoignure et figurant une vieille femme accroupie sur des marches d'église, et *Les Yeux Clairs*, où de jeunes visages ouvrent leurs prunelles parmi les volubilis; ou bien encore le fin entrelac d'algues, dont se dégage un paysage marin, pour les *Souvenirs d'un Matelot*; et la belle composition conçue pour l'*Œuvre de Carriès*, et inspirée par l'idée de la flamme donnant naissance à la céramique. Et je puis moins que tout autre oublier la couverture que Mme Vallgren compose maintenant pour un volume de poèmes, *les Étapes de l'Oubli*.

Nous donnons en reproduction la reliure exécutée pour la *Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, de James Tissot, ou du moins la première idée de cette reliure, car le projet définitif comporte quelques modifications dans l'attitude de l'enfant et de la Madone, et substitue en bordure un décor continu de branches d'oliviers, partout où Mme Vallgren avait d'abord esquissé diverses plantes tirées des paraboles évangéliques : le lis des champs et les épis de froment semés de fleurs en étoile. Il semble que l'on doive un peu regretter ces changements. Mais ce qu'il convient surtout d'apprécier, c'est la disposition du sujet central et des têtes d'anges qui le surmontent, c'est ce fond si ingénieux de troncs d'oliviers, dont Mme Vallgren a si bien dégagé le caractère noble et harmonieux, et qui s'unissent dans leurs inflexions aux plis du vêtement de la Vierge. Avec un très faible relief, Mme Vallgren a fait une œuvre d'une unité sobre et pénétrante, et qui obéit parfaitement à sa destination. Car il ne faut pas oublier qu'un livre se range sur les rayons d'une bibliothèque, et que son habillement doit le protéger et non se substituer à lui : de là des conditions nécessaires de modération dans le relief, et de sobriété dans la composition et la couleur.



Projet de reliure pour la Vie de Jésus. Mme VALLGREN

GUSTAVE SOULIER.

Les Industries d'Art au Salon

LE MEUBLE

L'organisation de la section des objets d'art aux Salons annuels n'est pas ce qu'un vain peuple pense : une simple innovation administrative, ingénieuse, ayant pour but de leur assurer un élément nouveau d'attraction, un moyen de concurrence mondaine; on doit y voir le commencement d'une idée, autant sociale qu'industrielle et artistique, destinée, si des circonstances imprévues n'en enrayent point l'application, à modifier les conditions actuelles de fonctionnement des industries d'art, qui, il faut bien le dire franchement, ne sont rien moins que favorables à l'éclosion d'œuvres nouvelles, originales, supérieures d'invention et d'exécution, et de nature à les vivifier activement. Des petites causes produisent de grands effets; n'a-t-on pas dit, avec éloquence et esprit, que le nez de Cléopâtre a failli changer la face du monde?

Meuble vitrine composé par M. Belville pour ses reliures.

La poursuite et l'invention des idées artistiques nécessitent une passion, un désintéressement, une foi, que seuls peuvent avoir des artistes que ne hantent point exclusivement l'objectif de gagner de l'argent, devenu aujourd'hui, par la force des institutions et des mœurs, le mobile général des chefs d'industries d'art, qui ne sont plus guère que des administrateurs financiers, et non, comme autrefois, des gens de métier, expérimentés et hardis. L'étude de la genèse des progrès artistiques, techniques même, accomplis depuis un quart de siècle dans toutes les branches de ces industries, démontre irréfutablement que tous sont dus à des artistes isolés, qui, suivant le mot suggestif de Bernard Palissy, se sont « fait leur éducation avec les dents », ont poursuivi, avec une énergie et une ténacité irréductibles, et presque toujours au prix de privations et de souffrances, la réalisation de ce qu'ils avaient dans l'imagination. En céramique, par exemple, d'où est sortie la renaissance actuelle avec laquelle aucune période historique ne peut certainement être comparée pour tant d'efforts simultanés et couronnés de succès en vue de la conquête de formes décoratives nouvelles, de procédés techniques nouveaux? Des petits ateliers, pour

ainsi dire familiaux, de Chaplet, de Delaherche, de Dammousse, de Carriès, de Bigot,

Panneau de bois sculpté, rehaussé de couleur, par M. Hestaux.

de Lachenal, etc. Qui a fait de la verrerie cette industrie artistique si originale, si précieuse, où une conception personnelle du décor, un symbolisme poétique, se trouvent réalisés féeriquement par la technique la plus audacieuse, employant, avec toute la liberté prodigieuse de l'empirisme et avec la méthode sévère de la science, habilement combinées, des incorporations inconnues de métaux, des malaxages ignorés de matières, des façonnages inédits, qui enferment dans le cristal les effets les plus prestigieux de coloris, de tons, de nuances, d'irrisations, de fulgurations et de reflets? Les puissants manufacturiers du Nord et de l'Est? Non; des verriers modestes, inconnus, simplement passionnés pour leur métier, et amoureux d'art.

Quel est, en ce moment, le système de concurrence universellement en faveur? Le bon marché qui réduit la valeur de la main-d'œuvre et la valeur de la conception à leur expression la plus simple, et fatalement en arrive à ne plus laisser employer d'autres moyens d'appréciation que le poids et la mesure de la matière. Cette organisation nouvelle restaure la tradition de l'œuvre unique, où la matière n'est plus rien, où l'idée, ainsi que le travail de l'artiste, est tout. Elle ressuscite aussi les relations directes entre le producteur et le consommateur, par lesquelles l'un et l'autre apprennent à se connaitre, à s'estimer et à s'aimer, dans la communion intime et constante des idées, des ambitions et des rêves d'art, qui inspire et crée les œuvres originales et met leurs auteurs au rang social auquel ils ont droit. Quand je compare les mœurs d'autrefois à celles d'aujourd'hui, il me vient aussitôt à la mémoire ce passage de la vie de Benvenuto Cellini : « Je m'occupai du joyau de

Encadrement de glace en bois sculpté de M. Hestaux.

« la Duchesse. Quand je l'eus terminé, je le « lui présentai; elle me dit qu'elle estimait « autant mon travail que le diamant vendu

« par Bernardaccio. Elle voulut que j'atta-
« chasse de ma main le pendant sur sa poi-
« trine, ce que je fis avec une grosse épingle
« qu'elle me donna elle-même; lorsque je me
« retirai, j'étais complètement dans les bonnes
« grâces de Son Excellence. »

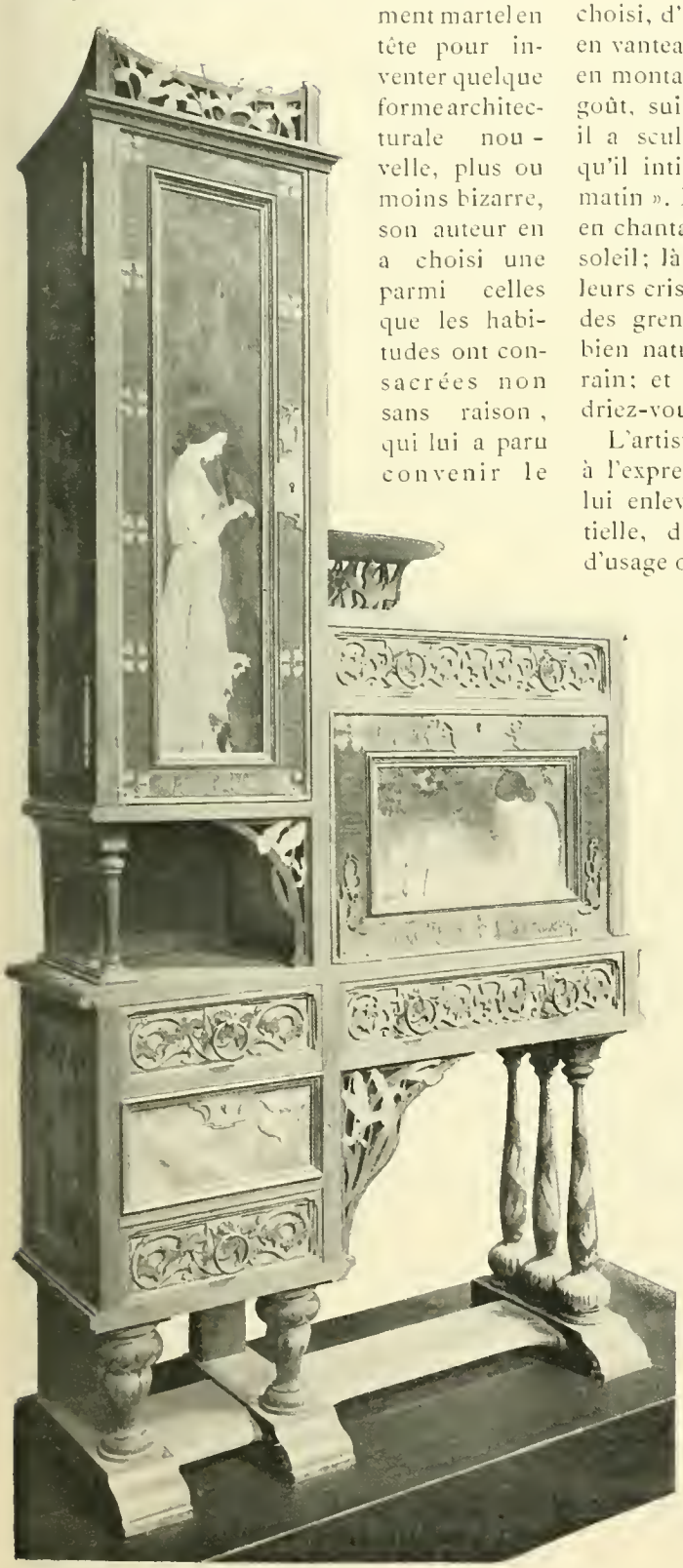
Cette communication constante entre le producteur et le consommateur, cette collaboration, pour mieux dire, n'existe plus aujourd'hui entre l'artiste qui crée le meuble et les amateurs auxquels l'artiste le destine, — et les créations nouvelles s'en ressentent.

Or, le meuble s'accommode beaucoup moins que l'objet d'art (orfèvrerie, ferronnerie, grès, faïence, porcelaine, etc.), de la fantaisie que celui-ci admet très volontiers, si même il ne la réclame. Par destination, il est usuel; et, en conséquence, il exige des conditions spéciales de logique et d'harmonie, dans la conception et dans l'exécution. Il doit supporter ou contenir ou protéger quelque chose d'utile ou de précieux, et en même temps contribuer à la décoration d'un intérieur; ainsi, ses services impliquent de la solidité et de l'élégance, de la grâce et de l'originalité, sans oublier qu'il sera soumis, en outre, à tout ce que comportent d'agitation nos habitudes de vie errante. Or, si l'on veut bien s'en souvenir, tout ce que les Salons annuels nous ont offert jusqu'ici, en ameublement, à très peu d'exceptions, ne réunissait guère ces qualités essentielles, et paraissait bien plutôt en être le systématique contre-pied.

Cette année au contraire, les spécimens qu'on rencontre du meuble attestent un retour très marqué aux traditions anciennes de logique trop longtemps méconnues par les constructeurs de meubles modernes. Signalons en première ligne quelques meubles extrêmement bien compris, de MM. Plumet et Selmersheim, que nous reproduirons dans le prochain numéro. Signalons également, pour les belles qualités de sa frise en application d'étoffes de couleur, la banquette de M. Bonvallet, pour l'ingéniosité de son décor en marqueterie, pyrogravure et bois découpé, le cabinet de M. Reynier, pour la simplicité élégante de sa forme, la vitrine de M. Belville; signalons aussi le secrétaire en bois sculpté de M. Angst.

Banquette d'antichambre. M. BONVALLET

Ingénument, sans se mettre douloureusement martel en tête pour inventer quelque forme architecturale nouvelle, plus ou moins bizarre, son auteur en a choisi une parmi celles que les habitudes ont consacrées non sans raison, qui lui a paru convenir le mieux à son projet; et, sur du chêne, bien choisi, d'une belle couleur naturelle, assemblé en vanteaux de porte, en panneaux de tiroirs, en montants, soubassements et corniches, avec goût, suivant les prescriptions du « Roubo », il a sculpté finement un décor très gracieux qu'il intitule : « Chant du soir et Chant du matin ». Ici, des alouettes montent dans le ciel en chantant, des coqs claironnent le lever du soleil; là, des oiseaux nocturnes saluent de leurs cris le crépuscule, et, au bord d'un étang, des grenouilles coassent. C'est bien simple, bien naturel; ce n'est ni du Cauvet, ni du Bérain; et c'est original et charmant. Que voudriez-vous de plus?



Cabinet en marqueterie, avec applications de bois découpé. M. REYNIER.

L'artiste véritable sait faire servir la matière à l'expression précise de sa pensée, sans rien lui enlever de ce qui en est la nature essentielle, de ce qui en constitue les qualités d'usage ou d'aspect : il l'adapte, il l'assouplit, mais il la respecte. Et tout est bénéfice pour lui : car ainsi elle devient elle-même, suivant le caractère du travail auquel il a dû se livrer, une affirmation de sa personnalité, en ce qu'elle contient d'ingéniosité, d'énergie, de conscience ou d'habileté. Quand un artiste peint sur une étoffe de soie un décor de paravent, de tenture, comme il en est montré beaucoup aux Salons, si les qualités intrinsèques de la soie ne paraissent pas avoir été utilisées dans le travail, on songe immédiatement à un gaspillage d'une matière précieuse ; mais, que ce même décor soit tissé ou brodé, il en devient une œuvre d'art complète, qui plait à la fois par les mérites de l'idée par ceux de son exécution. Les artistes du cuir, qui font des reliures, des coffrets, des buvards, etc., se donnent le plus souvent un mal énorme pour que cette matière n'apparaisse plus ce qu'elle est, qu'elle donne l'illusion de l'étoffe, de l'ivoire, du bois, etc. ; ils le peignent, le glacent, le vernissent, le dorent, le compriment, le martèlent péniblement. Combien sur un vrai cuir, au naturel, une simple idée décorative, dont l'expression a mis à profit les qualités de la matière qui en ont inspiré le choix, est, au

contraire, chose exquise, et sourit délicieusement aux yeux!!

Aussi, faut-il émettre franchement le regret de ne point trouver aux Salons plus de travaux en exécution définitive, plus de spécimens de tous les types de formes d'art décoratif: des soieries lyonnaises, de la rubannerie stéphanoise, des broderies des Vosges et de Franche-Comté, des dentelles du Puy, de Calais et de Lyon, des tapis, des tapisseries et des tentures de Roubaix, de Tourcoing, d'Aubusson, des indiennes de Rouen, des meubles de Nantes, de Toulouse et de Bordeaux. Des esquisses, des maquettes, des dessins, en vue de ces industries, il y en a, et en grand nombre, et de fort originaux, pittoresques, charmants; mais cela n'est point assez vivant, assez suggestif de sensations pour le public. Seules, les étoffes dont M. Plumet a garni le délicieux boudoir dans lequel il expose ses meubles, représentent au Champ de Mars le travail de l'artiste mis définitivement en valeur par l'exécution industrielle.

Et ces étoffes, comme toutes celles de M. Aubert, sont charmantes. Elles sont vraiment de nature à inspirer au public l'énergique et décisif désir de mettre dans sa vie un peu plus d'art. Or, c'est bien là le but, d'une haute portée sociale, que poursuivent les organisateurs des Salons.

Secrétaire en chêne sculpté. M. ANGST

En cela, ils font œuvre patriotique, opportune, urgente même, car quoi qu'en disent les optimistes de carrière, nos industries artistiques ont besoin de recevoir des idées nouvelles; et, seuls peuvent donner une impulsion vigoureuse en ce sens, les artistes indépendants, hardis et convaincus, pleins de foi et d'enthousiasme, ceux qu'on voit à ces salons, et ceux qui y viendraient, avec la joie d'être délivrés de l'obscurité ou du snobisme, si les conditions d'admission et le bon accueil dont y sont assurées les productions originales, loyales et sincères, étaient plus connues.

L'heure à vrai dire, de ces grandes assises de l'art décoratif n'est pas encore venue, parce que le mouvement qui entraîne, grands ou petits, les artistes et les manufacturiers vers un nouvel idéal, n'a point pris forme encore dans les grandes industries. Pour celles-ci, en effet, une évolution comme celle qui se prépare, se complique de préoccupations d'un autre ordre. Elle entraîne de lourdes dépenses, elle engage d'énormes capitaux: il est donc naturel qu'avant de virer de bord on se recueille.

Quoi qu'il en soit, l'attente ne sera pas longue. Les ouvriers de la première heure sont à l'œuvre. La voix publique s'est prononcée pour eux; qu'on le veuille ou non, il faut suivre.

MARIUS VACHON.

LA SCULPTURE DÉCORATIVE

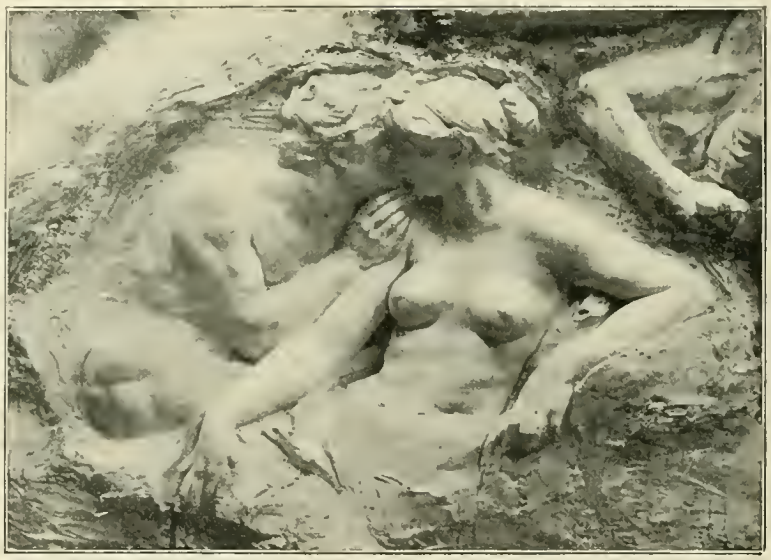
La production esthétique s'est tellement écartée des voies naturelles depuis le commencement de ce siècle, qu'il importe à présent de distinguer sous une étiquette spéciale les productions d'art qui répondent à une nécessité pratique et dont le seul rôle n'est pas de figurer comme bibelot ou objet de luxe dans un salon, une galerie particulière ou un musée. Toute la sculpture jadis était décorative, et le statuaire, en principe, ne considérait son œuvre que comme un complément de la création architecturale. Les effigies de dieux et de déesses, de héros, d'empereurs, d'orateurs, de gymnastes, que nous laissèrent les Grecs et les Romains, *ornaient* les temples, les places publiques, les théâtres, les jardins—conçus également par les architectes — et bien souvent l'on ne pouvait détruire ou enlever l'une d'elles, sans que l'harmonie générale en souffrit. Quand Phidias sculptait les frontons du Parthénon, il subordonnait sa conception à celle d'Ictinus, et qui sait! son admirable groupe des Parques doit peut-être quelque chose de sa beauté, aux dimensions sévères imposées par la ligne d'architecture. Les imagiers du Moyen Age firent de même des statues pour les niches des églises, des bas-reliefs, des tympans, des gargouilles, etc., toujours en relations de forme et d'esprit avec le monument auquel ces travaux étaient destinés.

Parmi les modernes, Rude et Carpeaux ont seuls compris le véritable caractère de la sculpture; et dans ces derniers temps, nous avons eu également les beaux essais de Carriès et de Bartholomé. Enfin, l'école belge contemporaine qui compte quelques sculpteurs éminents, cherche à son tour à pénétrer ses créations d'un large sentiment ornemental, et à ce point de vue nous pouvons signaler comme tout à fait intéressants les envois au Champ-de-Mars de ces deux admirables artistes qui ont nom Constantin Meunier et Jef Lambeaux. Voici du premier un bas-relief de petite dimension qui s'harmoniserait à merveille avec un encadrement de marbre; pour la simplicité de la mise en scène, la vérité physionomique des types, et la poésie naturelle du sujet, ce morceau est comparable aux sculptures les plus expressives du XIIIe siècle. Le site choisi est, comme toujours, un sombre paysage du Borinage où circulent les ouvriers des mines et des carrières. On ne se lasse pas d'admirer la profonde vérité d'allure, de geste et de « vie intérieure » avec laquelle Meunier nous montre cette humanité douloureuse et fière... On sait que l'artiste est devenu le glorificateur du travail; il s'est particulièrement attendri sur l'héroïsme inconscient des mineurs; il a peint leur sol grouillant, vivant, noir; il a vécu dans leurs villages calmes et gais; il a contemplé le ciel tragique de la contrée où se déroulent d'effrayants panaches de fumée et de flammes; il a pénétré aux heures brutales des catastrophes, dans les lazarets volants où s'alignent les cadavres... S'il a choisi spontanément le monde des houilleurs, c'est que ce mond. lui donnait le spectacle

Bas-relief bronze "les Mineurs". CONSTANTIN MEUNIER

d'une vie intense, primordiale, presque vierge. Et son génie de la beauté plastique lui a permis ensuite de fixer dans la forme la plus nettement réelle les modèles qu'a choisis son rêve. C'est pourquoi aussi le bas-relief que nous reproduisons aujourd'hui est un nouveau chef-d'œuvre du puissant maître.

Jef Lambeaux est un créateur non moins vigoureux que Meunier; mais sa parenté artistique est plus facile à déterminer. Lambeaux est le successeur direct de Rubens et de Jordaens et il tient peut-être même plus du second que du premier. Il expose, cette année, au Champ-de-Mars un fragment en marbre d'une grande composition décorative *les Passions humaines*, qu'il a exécutée pour le gouvernement belge. Quand on apprit en Belgique qu'un ministre clérical avait osé commander à Jef Lambeaux un bas-relief d'un symbolisme aussi dangereux, ce fut dans la presse bien pensante un *tolle* général.



Fragment des Passions humaines. — L'Aveu. M. JEF LAMBEAUX

Au récent congrès ecclésiastique de Malines, le gouvernement fut accusé de trahison et de « pornomanie ». Des légendes circulèrent et l'on racontait que le sculpteur, s'inspirant des artistes médiévaux, s'était laissé aller aux fantaisies les plus immorales. Or, personne n'avait vu l'œuvre. L'artiste y travaillait avec grand mystère dans un atelier perdu en pleine campagne, aux environs de Bruxelles. Enfin, quelques amis furent admis à contempler la gigantesque maquette de plâtre où la conception du jeune maître avait pris corps. On chercha les épisodes lubriques, on n'en trouva point. Mais on fut invinciblement ému du spectacle de vie réelle et profonde que présentait cette fresque sculptée. L'ensemble forme véritablement tableau : la mort apparait au centre de l'œuvre ; à ses pieds s'épanouissent les voluptés, les ivresses, tous les plaisirs charnels, personnifiés par d'éclatantes créatures, pétries pour l'amour et la joie ; au sommet de la composition, se détache la figure amaigrie de Jésus expiant sur la croix les passions mauvaises des hommes. Le symbole est simple, comme on voit, et la philosophie de Jef Lambeaux se passe de commentaires.

On peut juger, d'après notre reproduction, du souci de forme que l'artiste a apporté dans son bas-relief. Ce groupe est d'une remarquable élégance de lignes. Le sculpteur a, d'ailleurs, pris lui-même le morceau au point, ne voulant point confier ce soin au praticien. Il faudra encore cinq années à Jef Lambeaux pour réaliser complètement son œuvre. Ils sont rares, à l'heure présente, les créateurs qui s'absorbent pendant douze années dans le même rêve d'art... Aussi devons-nous saluer *les Passions humaines*, avant même que d'en avoir apprécié la valeur totale, non seulement comme une œuvre de vigoureuse et saine beauté, mais comme un exemple tout à fait précieux de foi et de conscience artistiques.

La France est représentée au Champ-de-Mars par des œuvres qui ne le cèdent en rien, pour la hauteur de conception, la beauté plastique et l'accent, aux envois des artistes belges.

Quelque sensation d'inachevé qu'il nous laisse, le groupe en plâtre de M. Rodin, *Victor Hugo écoutant les voix de la mer*, est l'œuvre la plus puissante peut-être que la sculpture contemporaine ait produite. Ce n'est guère, hélas, qu'une ébauche; si le personnage principal, le poète, est un morceau accompli et d'une suprême beauté d'attitude, le génie qui se penche à son oreille n'est encore qu'une indication; si la néréide debout se re-

commande par un torse admirable et comparable aux meilleurs morceaux de l'antique, il reste à la compléter par des bras et à faire de ses jambes informes le soutien élégant et noble qu'exige impérieusement ce beau corps.

Au point de vue de l'exécution définitive, bien des inquiétudes subsistent également. L'œuvre, commandée par l'État, et destinée au jardin du Luxembourg, sera traduite en marbre. Or, dans cette matière, elle est irréalisable actuellement. Ni le bras du génie qui se convulse au-dessus de la tête du poète, ni le bras du poète lui-même ne pourraient se soutenir qu'au moyen d'étais de marbre, de l'effet le plus regrettable et le plus lourd. L'artiste aura-t-il le courage de remanier, comme il le faudrait, son ensemble, avant de le remettre aux mains des praticiens? Telle est la question qui se pose.

L'*Alexandre Dumas*, que M. de Saint-Marceaux a couché, comme les *gisants* du Moyen Age, sur sa dalle funéraire, est une conception élégante et simple qui fera le plus grand honneur à l'artiste. Enfin, le groupe central du *Monument aux morts* de M. Bartholomé, garde, dans sa forme définitive de la pierre, le même sentiment profond, la même noblesse auguste que l'on a reconnus au modèle.

Passons aux Champs-Élysées. Nous y trouverons, dans la sculpture décorative, une série de compositions du plus haut intérêt, le *Coup de collier* de M. Debrie, le *Poète* de M. Falguière, le bas-relief exécuté par M. Frémiet pour le Muséum d'histoire naturelle, la statue tombale du *Cardinal Guibert*, œuvre de M. Louis Noël, et de la plus magistrale ordonnance, le monument à *Guy de Montpassant*, de M. Raoul Verlet, le monument à *Leconte de Lisle*, de M. Puech, le monument au *comte Lambrecht*, de M. Breitel. Nous ne nous arrêterons aujourd'hui qu'aux trois premières.

Le coup de collier, haut-relief, plâtre. M. DEBRIE

Le haut-relief de M. Debrie représente un attelage de quatre chevaux de trait dans l'effort tendu d' « un coup de collier ». Des deux chevaux de tête, l'un au premier plan tire à pl in collier dans un audacieux mouvement tournant que suivent les deux timoniers, la crinière éparse, les naseaux dilatés, l'arrière-train engagé dans le fond du haut-relief où reste perdu le lourd chariot, accessoire inutile et

dont la composition n'exigeait pas l'indication.

C'est une œuvre ardente et puissante, mettant devant nos yeux une de ces scènes de nature qui nous ont si souvent arrêtés à la ville ou à la campagne. Quoi de plus beau que la tension et l'effort du cheval de trait, qui font jouer les muscles, accentuent les lignes et donnent à la bête la plus déformée par le travail une beauté momentanée où le paroxysme de la vie est atteint.

L'auteur, M. Debrie, qui professe à l'École des Arts Décoratifs un cours d'anatomie artistique que tout apprenti sculpteur devrait suivre, est un modeste et un timide que sa probité d'art et sa conscience ont retenu plusieurs années devant cette œuvre qu'il ne considérait jamais comme assez parfaite. Il y apporte vingt ans d'étude passionnée du cheval. Souhaitons qu'un si beau labeur et une si belle œuvre reçoivent la récompense qui leur est due: ce monument exécuté en bronze ferait une admirable entrée au Marché aux chevaux ou à la Maison d'Alfort.

Le *Poète* de M. Falguière est un groupe équestre en bronze destiné à un square privé de Paris C'est un Apollon chevauchant Pégase. De ses genoux nerveux pressant les flancs du cheval ailé qu'il pousse en avant, de sa main gauche tenant une lyre, il suit de son regard inspiré et de sa main droite étendue vers l'espace, la fuyante image qui se dérobe et se refuse à sa prise. C'est l'exquise figure de la jeunesse et de la beauté, et en dehors de cette recherche idéale, le sculpteur a apporté dans l'étude de nature du cheval et du cavalier une souplesse, une unité et une entente du mouvement qui en font une œuvre admirable.

L'Age de la pierre, haut-relief, plâtre. M. FREMIET

H. Fiérens-Gevaert et Gaston Migeon.

Frise en application de broderies. M. BONVALLET

TAPISSERIES ET BRODERIES

La tapisserie et la broderie « à la main » étaient complétement tombées en défaveur depuis une vingtaine d'années. Seules, les vieilles filles au fond des antiques cités provinciales, continuaient à pratiquer le point de marque sur canevas et la broderie sur velours ou soie. Et les jours de fêtes, on échangeait dans les familles, les écrans, les chaises de peluches, voire des tableaux encadrés, dont la confection avait demandé une année de travail ininterrompu à la cousine ou à la tante sexagénaire... La tapisserie officielle, de son côté, n'a rien produit de bien remarquable dans ces derniers temps. Nous avons été admis à voir aux Gobelins les quatre panneaux commandés pour la Comédie française et dont les sujets inspirés de notre répertoire dramatique, ont été dessinés par MM. Clairin, Humbert, etc. Nous avouons n'avoir été touchés que médiocrement par ces compositions, exécutées pourtant avec la lenteur qui est traditionnelle dans la maison.

Panneau de Tapisserie. M. J. FLANDRIN

On ne peut donc qu'applaudir aux efforts des rares artistes qui cherchent à rénover la tapisserie et la broderie. Au salon du Champ-de-Mars nous remarquons entre autres les travaux de *M. Ranson*. Voici une composition représentant trois jeunes filles occupées à cueillir les fleurs printanières aux branches inclinées d'un arbuste. Les deux figures du premier plan sont d'un dessin fort gracieux. Les laines employées par M. Ranson sont malheureusement échantillonnées avec peu de soin. Quand l'artiste nuancera davantage ses tons et dégradera légèrement certains plans, ses œuvres deviendront absolument parfaites. Mêmes réserves pour la frise ou dessus de porte représentant une jeune famille se livrant aux plaisirs champêtres.

Signalons de Mme van Mattemburgh un triptyque tissé en soie, dont chaque panneau s'encadre de galons vieil or.

Au centre un motif floral s'enlève, comme dans les tableaux de Duez, sur une mer calme, très bien rendue par les fils verts. Des deux côtés, sur un fond identique se détachent des têtes d'enfants célestes et

les couleurs de cette jolie frise sont harmonisées et fondues avec infiniment de goût.

Nous pouvons encore citer un panneau de *M. Flandrin*, tapisserie aux teintes sobres représentant une jeune fille assise devant un guéridon et buvant lentement une tasse de thé.

Le contraste des gris éclairés et des ombres plates est un peu violent; mais l'ensemble du tableau est néanmoins d'une belle allure.

M. Aristide Maillol cherche des harmonies plus fondues ; la grande tapisserie où il nous montre des jeunes filles dans un verger est un retour vers les procédés traditionnels. Le dessin malheureusement manque d'élégance.

Le Printemps (Tapisserie). M. RANSON

De *M. Ronai*, un joli motif de frise ; l'artiste a choisi comme sujet la lisière d'un bois éclairée par les lueurs du soleil couchant. Trois laines seulement sont employées : l'une de couleur rouge vif, l'autre d'un bleu vibrant, la troisième vert foncé. Avec ces trois tons adroitement distribués, M. Ronai obtient les plus curieux effets.

Parmi les brodeurs, mentionnons encore *M. de Feure* qui envoie un grand motif floral, d'un style fort élégant, à l'usage de tapis de table, et *M. Bonvallet* dont la frise, historiée de plumes de paon, mérite un sérieux encouragement.

Terminons par un éventail en broderie, pour lequel une mention spéciale s'impose. Mlle Eliot en a dessiné le motif et nuancé les tons avec le goût le plus délicat et le plus sûr.

H. Fiérens-Gevaert.

Eventail en broderie. Mlle ELIOT

Tapisserie. *Dessins et exécution de* M. RANSON

L'ART MODERNE

CONFÉRENCE DE M. GRASSET

Dans la série de conférences organisées par l'*Union des Arts décoratifs*, M. Eugène Grasset a traité dernièrement de l'*Art nouveau*. On sait que dans la conférence précédente, sur le Meuble, dont notre revue a rendu compte dans son dernier numéro, M. Émile Molinier avait déjà donné quelques aperçus de la question ; et, ainsi, ces leçons se trouvent d'elles-mêmes renouées l'une à l'autre, et il en ressort davantage pour les auditeurs la valeur et la cohésion d'un enseignement.

Par ses investigations personnelles dans des domaines si divers de l'art ornemental, et par la diffusion de sa doctrine à laquelle il forme de nombreux élèves, M. Grasset apparait comme l'un de ceux qui se sont le plus dévoués aux progrès de la décoration. Il avait, certes, beaucoup à dire sur un sujet qui lui tient si fort à cœur, qu'il en a fait la raison d'être de sa vie personnelle; et nous comprenons bien que l'on ait songé à lui, pour entretenir le public des préoccupations d'art où semblent tendre tous les esprits éclairés et novateurs. Disons tout de suite que sa conférence, nourrie d'idées pratiques et renfermant les principes essentiels d'une saine instruction, ne trompait point l'intérêt qu'on en pouvait attendre.

Il faut avouer que nous nous servons, pour désigner nos aspirations, d'une locution assez malheureuse, et que le terme d'*Art nouveau*, lancé, voilà un an, par l'Hôtel de la rue de Provence, ne saurait être adopté sans réserves et sans commentaires. Le grand défaut de cette expression est de paraître appuyer exclusivement et à tout prix sur la nécessité, pour l'art décoratif, de rechercher sans cesse l'inédit; elle semble faire délibérément bon marché de tout le passé et encourager à construire un art de toutes pièces, qu'il soit bizarre ou saugrenu, au mépris de toute tradition. Le mot d'*art* qui exprime ce qu'il y a dans les œuvres humaines de beauté résolue et durable, souffre aussi, je crois, de se voir accoler, entre toutes, cette épithète de *nouveauté*, qui semble faire injure à la valeur qu'on lui attribue et le classer parmi les changeantes manifestations de la mode. Il ne faut pas oublier que l'art, sans cesse renouvelé dans ses formes, demeure du moins éternel dans ses lois fondamentales ; la préoccupation dominante de nouveauté est souvent funeste, et risque d'affoler les chercheurs les mieux doués. La nouveauté vient d'elle-même, et sans qu'on y songe, dans les œuvres sincèrement conçues en vue d'une destination déter-

minée et dans un esprit bien net des convenances de l'époque. Il serait sans doute meilleur d'insister sur la *propriété* et la *personnalité* de l'art qu'il s'agit pour nous tous de réaliser et d'accueillir, et la nouveauté y trouverait son compte par surcroît. Mais bien qu'imparfait, le mot existe, et c'est de lui que l'on se servira sans doute encore pour activer l'effort des artistes.

M. Grasset a très bien établi, en effet, le péril de l'industrie courante, qui se borne à recopier des modèles anciens; et le mal est profond, car il ne vient pas seulement de la demande des clients, qui veulent avoir sous les yeux un « style » classé et connu, mais de l'incapacité des ouvriers, habitués à reproduire toujours la même pièce, et que tout changement dans leur partie désorienterait.

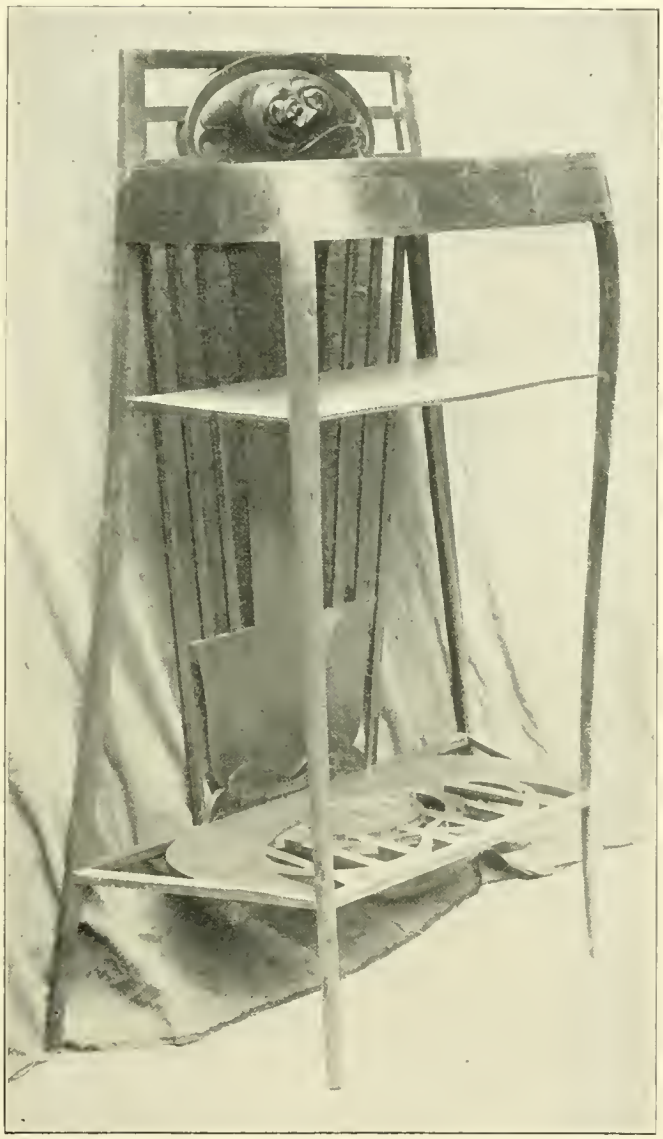
Toute initiative dans les arts de l'ameublement doit donc s'effectuer, pour le moment, en dehors des grandes maisons industrielles; mais ceux qui cherchent dans cette voie doivent se méfier de l'influence néfaste qu'a eue l'école réaliste dans tous les domaines de la décoration et de la trop grande habileté de main-d'œuvre, qui pousse à imiter de trop près la nature, quelle que soit la matière travaillée. Il faut louer, à ce propos, M. Grasset d'avoir formulé si nettement les règles primordiales de la décoration : « On oublie, dit-il, que deux lois des plus importantes commandent l'Art ornemental. La première, c'est que la forme d'ensemble des objets ornés doit être adaptée à *l'usage* de ces objets, et que cette forme ne doit pas être altérée par les ornements... La deuxième loi est que la *matière* oppose une limite à la représentation exacte des objets naturels, et que cette limite ne doit être franchie par aucun tour de force..... De la combinaison étroite de ces deux principes, dérive le *style*, c'est-à-dire l'appropriation spéciale de l'imitation d'un objet donné à un but défini et à une matière donnée. »

Reliure en cuir incisé et teint. M. MEUNIER

Cette connaissance des matières diverses, des contraintes que chacune d'elles impose, mais aussi des effets spéciaux que l'on en peut tirer, ne peut se trouver vraiment que chez les ouvriers d'art qui ont la pratique des métiers; aussi M. Grasset estime-t-il avec raison que leur initiative pourrait être prépondérante dans le mouvement de l'art décoratif, et bien plus efficace que les directions des dessinateurs en chambre ou des modeleurs, qui n'ont guère manié que la terre et la cire, et fournissent souvent des modèles impossibles à exécuter dans la matière qu'ils avaient en vue. Le fer forgé, le cuivre repoussé ou la sculpture sur bois exigent des techniques différentes, et l'on ne peut à son gré appliquer un projet à l'une ou l'autre de ces matières.

Mais cette influence des ouvriers d'art n'est malheureusement pas près de s'accomplir encore. Il faudrait renoncer d'abord à cette spécialisation à outrance, qui paralyse l'ingéniosité de l'artisan; pour qu'un objet gardât la

saveur neuve et l'unité de son caractère, il serait nécessaire qu'il n'eût pas à passer par trop de mains avant d'être achevé. Puis, la pratique du métier ne suffit pas, et l'instruction seule serait capable d'en diriger les effets. Il n'y a pas plus d'un demi-siècle, quel que dût être le métier d'art suivi, on donnait aux apprentis artisans une éducation dont la Géométrie et l'Architecture formaient la base. « Ils acquéraient ainsi, » dit M. Grasset, « le sentiment des *proportions*, *le sens constructif* ou agencement, la *variété* dans la disposition. » Et, sans doute, l'étude seule de l'Architecture nous fait sentir le caractère logique de ses propres modifications à travers les siècles. Le bon sens est avant tout nécessaire pour employer la matière dont on dispose, et la Géométrie apprendra ensuite comment réaliser les conditions indispensables de toute construction : la *durée* et l'*équilibre*.



Meuble étagère. M. DE FEURE.

Toute cette partie pratique de la conférence de M. Grasset est très vivement sentie et d'une portée excellente. M. Grasset propose, pour conclure, une meilleure direction dans l'enseignement des ouvriers d'art; une éducation plus technique, comprenant, outre la Géométrie, l'Architecture et l'Anatomie, les éléments de la Botanique et de la Zoologie, l'étude des objets de toutes sortes pouvant engendrer des ornements, et — nous en avons vu l'importance, — le *travail manuel* de toutes les matières, qui peut seul faire trouver le style. Et c'est aux Sociétés d'Art qu'il appartiendrait de fonder ces Conservatoires des Arts manuels.

Mais ce n'est pas tout de susciter des initiateurs éclairés et expérimentés. Il convient d'envisager la tâche qui se présente à nous. M. Grasset ne croit pas possible de faire dériver notre style, moderne de la continuation d'un style ancien, le style Louis XVI, par exemple, si élégant et de si bon aloi, d'un caractère absolument original et qui appartient bien à notre race ; car l'expérience a montré qu'il était impossible de s'en tenir à l'inspiration d'un style passé, et que l'on en arrivait inévitablement à la pure copie.

Il est bien certain que le retour aux *bergères*, si douillettes et si confortables, du siècle dernier semble le prouver.

Il s'agit donc de remplacer des formes anciennes, très riches, très élégantes, mais dont nous ne comprenons plus le sens, par des formes

nouvelles répondant aux aspirations de notre époque.

Il faut, par conséquent, consulter les *besoins* présents, se rendre compte de l'*utilité*

Motif de dentelle. M. COUTY

des objets et les orner au moyen d'éléments tirés de la *nature*, en les adaptant à la *matière* employée.

Il nous est possible de dépasser nos ancêtres par les ressources de notre invention plus nourrie qu'autrefois, et aussi par la beauté de la matière, que les perfectionnements techniques mettent à notre disposition; car l'objet d'art comporte deux éléments de charme, le *décor* et la *matière*. Il y a encore, à ce sujet, une éducation de l'œil qui a besoin de se faire, avant que le public reconnaisse toujours la vraie valeur d'un objet et n'égare pas son choix sur l'apparence frelatée d'un article de camelote.

M. Grasset estime que notre art décoratif ne se conformera à sa raison d'être qu'en donnant une impression de richesse, même avec les matériaux les moins coûteux, grâce au goût entendu de la composition et à l'économie réalisée dans l'exécution par les moyens mécaniques.

Il définit l'Art : « *la richesse de la forme*, ajoutée aux aspects purement utiles des objets » ; et, par suite, il ne croit pas possible un art simple et populaire, comme quelques-uns le demandent, cet « Art par le

Vase en grès, décoré de feuilles en relief. M. JEANNENEY

peuple et pour le peuple » que prônait William Morris.

J'avoue que je ne suis pas ici d'accord avec M. Grasset; et répondons tout de suite que nul n'a jamais compris par *art populaire* une classe d'art inférieure comme pour les enterrements, un art de pauvre, maussade et dénudé. Sans doute, il y a des degrés dans le luxe, mais c'est

pour tous que l'art décoratif semble devoir se simplifier aujourd'hui, justement d'après ce principe d'accommodation à l'époque, que M. Grasset pose lui-même.

Ce n'est pas, me semble-t-il, le caractère de *richesse* qui doit s'imposer de nos jours dans l'ornementation, mais le caractère *d'intimité*. Nous ne vivons plus à une époque de faste et d'apparat extérieur, mais dans des temps difficiles et troublés. Nous n'habitons plus guère des palais, et il paraît assez inutile de reconstruire un Trianon; nos appartements sont les refuges où nous nous retrouvons nous-mêmes après la vie du dehors; et nos yeux et nos goûts ont besoin d'y être doucement séduits et attachés, plutôt qu'émerveillés.

Cela ne veut pas dire qu'il faille renoncer aux matériaux peu usités encore, aux bois rares, aux applications précieuses; mais la plus belle matière devra, me semble-t-il, être si exactement employée, que sa richesse même ne puisse rien avoir d'exagéré et d'offusquant. C'est l'harmonie qui doit tout d'abord frapper le spectateur dans la disposition d'un ameublement, et l'on ne doit songer qu'ensuite à en

Carton de papier peint. M. GILLET

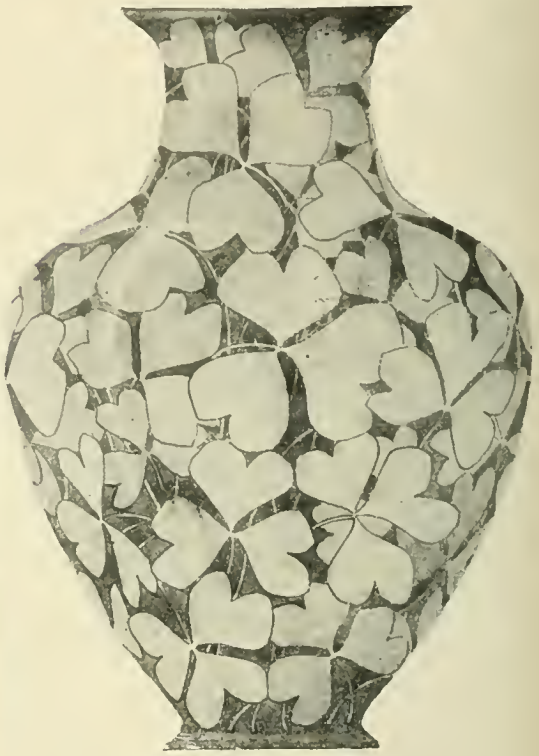
louer la richesse, car toute recherche d'harmonie oblige les parties diverses à rester sobres.

Sans doute, les appartements que les architectes mettent à notre disposition, avec leurs dorures et leurs stucs appliqués sans souci raisonné de décoration, ne semblent guère exhorter à cette sobriété, et ne peuvent assurément qu'encourager le choix de meubles disparates et trop ornés chez ceux qui n'y sont déjà que trop portés par les habitudes courantes

Aussi, doit-on féliciter M. Grasset d'avoir relevé la part qui revenait à l'architecture dans le mouvement décoratif moderne. Et non seulement l'architecture est nécessaire pour inculquer à l'artisan la connaissance sûre et indispensable des lois de tout agencement de formes, de toute construction; mais c'est aussi l'architecte qui fournit le cadre où l'ingéniosité du

Dessin de rideau. M. COUTY

décorateur aura ensuite à s'exercer, et avec lequel il devra rester d'accord. Il nous faut donc souhaiter avant tout, pour l'efficacité du mouvement décoratif, de voir les jeunes architectes se bien pénétrer des exigences de notre temps.



Modèle de décoration pour faïence. M. COUTY

Je sais bien que cet art sans tapage sera encore très coûteux, et il en sera ainsi tant que les exemples d'art ornemental que l'on nous présente ne seront exécutés qu'à l'état de pièces uniques.

Mais les nouvelles doctrines faisant leur chemin, il n'est pas impossible de voir se fonder la fabrique d'art qui pourra multiplier des exemplaires, offrant une valeur artistique, de façon à les faire entrer en concurrence avec les modèles courants.

M. Grassst a, du moins, parfaitement raison, en pensant qu'on ne saurait trop encourager, pour le moment, tous les essais qui se manifestent. Il est bien naturel que dans ce nouveau retour à la nature, il y ait souvent encore de la gaucherie ou une recherche trop apparente; mais le sens de la décoration deviendra plus clair et plus spontané, et le style se découvrira de lui-même.

GUSTAVE SOULIER.

Premier prix (ensemble). Mlle BLANCHE LAUZANNE

NOS CONCOURS

UN VOILE POUR DOSSIER DE CANAPÉ

Le Comité de direction s'est réuni, le lundi 12 avril, à cinq heures, au siège de la revue, pour juger le concours de mars : *un voile pour dossier de canapé.*

Sur l'ensemble des projets, le jury en a retenu quatre, qui ont été mis aux voix. Les votes exprimés ont donné le premier prix à Mlle Blanche Lauzanne, de Paris, dont nous reproduisons le projet. D'après les indications jointes à ce projet, le modèle devrait être exécuté en applications de fleurs blanches, avec un fil d'or cernant les contours, sur un jeu de fond brodé.

Premier prix (détail).

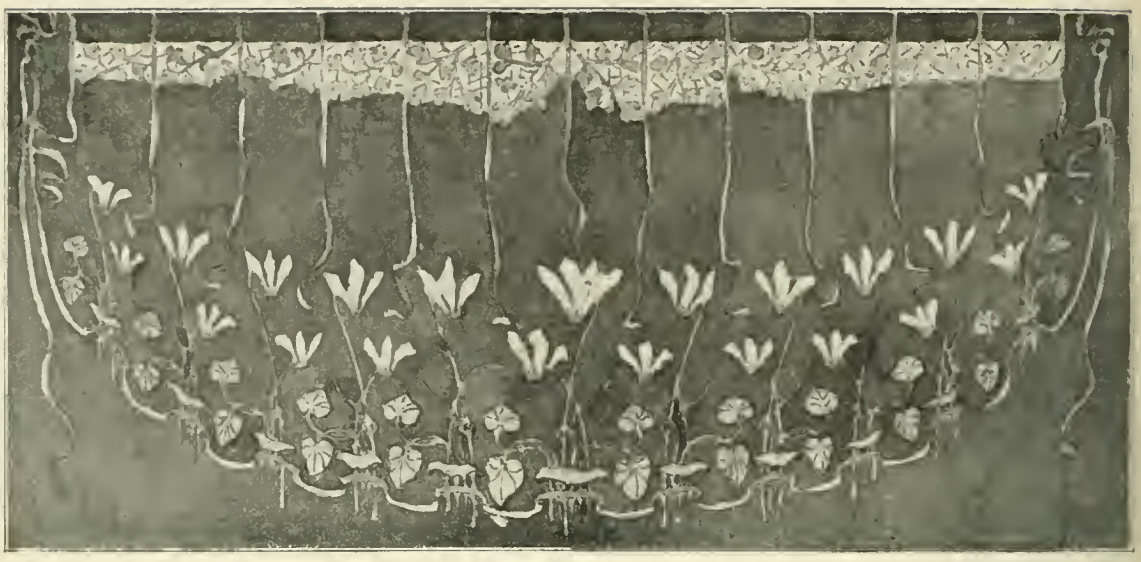
Le second prix a été décerné à M. Casimir Dobrzycki, de Paris, dont nous reproduisons également le projet. M. Raymondis Raymond, de Paris, reçoit un troisième prix. Une mention honorable est accordée à Mlle Ida Brinckmann, de Hambourg.

CONCOURS DE JUIN

Porte-allumettes.

Un des objets les plus indispensables, dans l'usage courant, est un porte-allumettes. Ne serait-on pas heureux lorsqu'on rentre chez soi ou qu'on se réveille la nuit, de trouver à poste fixe un porte-allumettes sur lequel la main se poserait sans chercher. Nous donnons donc, pour sujet du concours de mai, un porte-allumettes à suspendre au mur. Les concurrents devront le supposer assez grand, pourvu d'un trottoir bien visible et bien reconnaissable au toucher. On peut le prévoir soit en céramique décorée, soit en bois découpé, soit en bois pyrogravé et rehaussé de couleur. Il pourrait même comporter une tablette destinée à recevoir un bougeoir ou un flambeau léger.

Trois prix seront décernés, un de 75, un de 50 et un de 25 francs. Adresser les envois, avant le 25 juin, 13, rue Lafayette.



Voile pour dossier de canapé (2e prix). M. CASIMIR DOBRZYCKI

CHRONIQUE

LE SUCCÈS DE LA REVUE *ART ET DÉCORATION*

UNE CONFÉRENCE DE M. FALIZE SUR LE BIJOU

— Eh bien, cher ami, cette revue, comment va-t-elle?

— A merveille.

— C'est bientôt dit « à merveille! », mais ce n'est pas suffisamment explicite. Qu'on s'intéresse, dans un petit clan d'artistes et dans un petit groupe de gens de goût, à votre tentative, qu'on déclare ingénieuse votre revue, qu'on la trouve sérieuse, très nourrie, admirablement illustrée, ce n'est que justice. Mais vraiment, a-t-elle un public, aura-t-elle jamais un public de lecteurs suffisant pour la faire vivre sans publicité dégradante, sans réclame outrageusement déshonnête?

— N'est-ce que cela? Sachez donc que dès maintenant nous avons notre vie assurée. Pas un jour qui n'amène de nouveaux abonnements, venus de partout, de Belgique, d'Allemagne, d'Italie, des pays Scandinaves, de Russie. Dans deux ans, nous aurons dix mille abonnés, sans compter la vente au numéro.

— Vous êtes fou!

— Très logique, au contraire, cher ami. Plus je regarde autour de moi, et plus je vois, à des symptômes éclatants, que le public entre avec enthousiasme dans nos vues. De tous côtés, sur cet art nouveau dont l'élaboration se manifeste par des œuvres de plus en plus nombreuses, étudiées, des conférences de vulgarisation s'organisent. Inutile de vous rappeler la série si brillamment inaugurée, cet hiver, à l'*Union centrale des Arts décoratifs*. Vous savez à la fois la haute valeur des conférenciers, le succès qu'ils ont obtenu. — Mais en pareil endroit, me direz-vous, la chose est naturelle. — D'accord; mais le mouvement, vous ne l'ignorez pas, ne s'est pas restreint à l'*Union Centrale*. Les femmes s'y intéressent à présent comme les hommes. Elles veulent savoir, elles aussi, et l'initiation qui leur manque, elles l'ont demandée à des érudits comme M. Eugène Müntz, à des spécialistes et à des lutteurs d'avant-garde comme notre confrère Champier ou notre directeur Thiébault-Sisson.

« Les savants, à leur tour, ont compris qu'un artiste peut manifester son talent, son esprit d'invention et son goût autrement qu'en barbouillant de la toile ou en tapant, pour le dégrossir, à grands coups de ciseau ou de maillet, sur un bloc de marbre; et, comme les femmes du monde, les savants ont demandé à s'instruire. La *Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, dont le comité est formé mi-partie de hautes notabilités scientifiques et de hautes notabilités industrielles, y est allée, elle aussi, de sa série de conférences, et tout récemment, j'ai entendu un de nos orfèvres les plus distingués, M. Falize, conférencer chez elle, sur le bijou. Qu'avez-vous à répondre à cela, Saint Thomas? Croirez-vous au mouvement, désormais? »

Telle est la conversation qui s'échangeait

l'autre jour entre votre serviteur le *Badaud* et un de ses confrères en critique. L'interlocuteur n'a pas répondu.

Quelques mots maintenant, doux lecteur, de cette conférence de M. Falize sur le bijou. On n'y a point fait d'archéologie. Ayant à comparer le bijou d'autrefois et le bijou d'aujourd'hui, on s'est contenté de caractériser celui d'autrefois par une série d'exemples recueillis dans les portraits de femmes dont regorgent les musées d'europe. On a montré, en s'aidant de projections, la collaboration de l'artiste et de la femme dans le choix, et l'emploi logique du bijou, qui, non-seulement doit être d'une belle forme, mais qui doit être aussi le complément, éclatant ou discret, toujours nécessaire, du costume.

Bougeoir (étain). M. FIX-MASSEAU

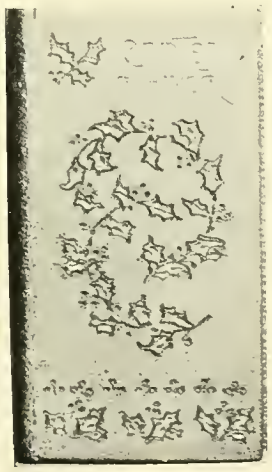
Ce qui distingue le passé du présent dans le bijou, c'est que les femmes d'autrefois, n'ayant pas le besoin de variété et de changement qui sévit sur nos contemporaines, restaient toujours fidèles, quand elles l'avaient trouvé, à l'accommodement qui convenait à leur taille et à leur visage.

Aujourd'hui, en dehors des diamants et des perles, la femme n'a pas la parure d'or qui convient à son costume de ville. Elle répugne à porter les bijoux des grand'mères et les choses démodées qui dorment dans les écrins de famille. Il lui faut des ornements nouveaux, créés pour son costume d'à présent, si différent des costumes anciens dans le principe, et dont la note dominante est d'être fait pour le mouvement, pour la marche. Il en résulte, dans le bijou, un complet changement de front. Il faut, non pas l'ingéniosité du bijoutier, mais l'initiative de la femme, l'esprit d'invention de l'artiste. Celui-ci doit maintenant reprendre la tradition des Holbein, des Rubens, des Van Dick; il doit dessiner lui-même les bijoux, inventer, pour chaque femme un peu éprise d'art, des ornements d'une forme nouvelle. C'est ainsi seulement que s'achèvera dans les conditions indispensables de beauté, de logique, d'harmonie, l'évolution du goût réclamée par un changement radical dans nos mœurs et dans nos façons de nous vêtir.

LE BADAUD.

Bougeoir (étain). M. FIX-MASSEAU

P.-S.—M. Faivre, statuaire, nous prie de déclarer qu'il est l'auteur du modèle de la fontaine exécutée en grès par M. Dalpayrat, reproduite dans notre numéro de février. Tous les éloges que nous avions donnés à la conception lui reviennent donc.



Reliure M. BELVILLE

UN CONCOURS D'ÉVENTAIL

La section féminine de l'Union centrale des Arts décoratifs a décidé, sur la demande de la Chambre syndicale de l'Éventail, d'ouvrir entre tous les artistes français un concours de projets d'*éventails montés*, c'est-à-dire l'ensemble d'un éventail terminé, avec l'espoir que de ce concours sortira une idée nouvelle qui donnera un plus grand essor à l'industrie si française de l'éventail.

Les projets d'*éventails montés* devront être présentés en dessins coloriés, grandeur d'exécution.

Le but de ce concours étant la recherche d'un éventail essentiellement nouveau, la plus grande latitude est laissée aux artistes pour le

choix de la forme, de la grandeur, de la matière à employer, tant pour la monture que pour la feuille, et du genre de décoration.

Néanmoins, l'éventail ne saurait être rigide et devra toujours pouvoir se replier.

Tout éventail dessiné devra être représenté sous ses deux aspects, ouvert et fermé.

Le jury de ce concours sera composé de :

1° *Trois membres choisis dans la section féminine de l'Union centrale des Arts décoratifs ;*

2° *Trois membres choisis dans le conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs ;*

3° *Trois membres choisis parmi les artistes et les critiques d'art ;*

4° *Trois membres choisis dans la Chambre syndicale de l'Éventail.*

Ce jury présidera à la réception des *projets* et désignera ceux à récompenser.

Le premier sujet classé recevra une prime de *500 francs.*

Le second, de *200 francs.*

Les projets classés n° 3, n° 4, n° 5 recevront chacun une prime de *100 francs.*

L'Exposition du concours aura lieu, du 31 mai au 12 juin, dans le grand hall du journal *le Figaro*, rue Drouot, 26.

1° Les artistes devront remettre leurs projets à la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs, 3, place des Vosges, du 24 au 28 mai prochain, de 10 heures du matin à 5 heures du soir. Ils les accompagneront d'un pli cacheté, marqué de la devise ou du signe inscrit sur le projet, et dans lequel ils auront mentionné leurs nom et adresse.

2° Chaque concurrent ou concurrente pourra exposer plusieurs projets, mais n'obtiendra qu'un seul prix pour son meilleur projet ; les autres projets seront déclarés hors concours et ne pourront donner lieu, le cas échéant, qu'à une simple mention honorifique.

3° Les dessins primés resteront la propriété de la section féminine de l'Union centrale, mais les artistes conserveront le droit de reproduction industrielle, sauf pour le projet classé n° 1 et ayant reçu la prime de 500 francs. Le droit de reproduction de ce projet appartiendra à la Chambre syndicale de l'Éventail. Le droit de reproduction de tous les autres projets, primés ou non, pourra être vendu de gré à gré.

4° En cas d'infériorité manifeste des œuvres présentées ou de l'inobservation par les concurrents des conditions du concours, le jury aura le droit de réduire en totalité ou en partie le nombre des récompenses.

5° Les projets devront être retirés dans les trois jours qui suivront l'exposition du concours. Passé ce délai, l'administration ne répondra plus de leur conservation.

Les concurrents pourront demander aux membres de la Chambre syndicale de l'Éventail les renseignements qui leur seraient nécessaires.

Une Exposition d'Affiches Illustrees

La Société impériale d'Encouragement des Arts organise, en novembre 1897, une exposition internationale d'affiches illustrées.

Cette exposition est placée sous le patronage de S. A. I. Madame la Princesse Eugénie d'Oldenbourg.

Le but de l'exposition, qui sera la première de ce genre en Russie, est de présenter au public une application de l'Art à l'industrie de la publicité.

Elle ne comportera que ce qui a trait à l'affiche artistique, c'est-à-dire des dessins et maquettes d'affiches, des affiches en reproduction lithographique, avec et avant lettres, des livres, éditions, revues, etc., traitant de l'affiche d'art.

Pour les conditions générales et les renseignements supplémentaires, s'adresser au secrétaire de l'Exposition, au siège de la Société, 38, Grande Morskaïa, Saint-Pétersbourg.

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Nos gravures hors texte sont toutes deux les reproductions d'œuvres figurant aux Salons de cette année : l'une est *Le Lauraguais*, cette page magistrale de M. Jean-Paul Laurens, longuement étudiée et appréciée par M. Leprieur, dans l'article qui figure en tête de cette livraison. L'autre est une composition décorative de M. E. Grasset et fait partie de la série *Les Estampes décoratives en couleurs* dont nous avons déjà parlé dans notre premier numéro.

Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. ÉMILE LÉVY, *Éditeur-gérant*

Le Poète.

FALGUIÈRE.

Art et Décoration

L'ART DÉCORATIF AUX SALONS

OU EN EST LE NOUVEAU STYLE?

LA tâche est décidément bien ingrate d'essayer, en quoi que ce soit, de faire neuf. Voilà dix ans à peine qu'un groupe d'artistes hardis s'est porté, malgré le discrédit qui s'y était attaché jusque-là, vers l'art décoratif, dix ans seulement que, désabusée du pastiche, la petite bande des novateurs s'évertue à créer enfin autre chose, — et déjà des juges trop pressés la condamnent.

« Quel style avez-vous enfanté? lui disent-ils. Depuis dix ans que vous nous annoncez l'art nouveau, l'avez-vous seulement esquissé? Vous n'avez produit que dans le bibelot des œuvres acceptables. Vos sculpteurs, vos orfèvres, vos ciseleurs, vos émailleurs, vos potiers ont créé; leur inspiration s'est renouvelée, leur technique s'est améliorée, mais dans la décoration intérieure s'est-il révélé une note neuve, s'est-il réalisé un progrès, quel qu'il soit?

Le monument aux Morts; pierre. — (Partie centrale). M. BARTHOLOMÉ.

« Vous décrétez qu'on n'imitera plus l'art ancien : — à merveille. Dans les salles à manger, le Henri II vous paraît suranné : — je le veux bien. Vous proscrivez bien loin de nos salons, vous écartez de nos chambres à coucher, comme impropres à nos usages modernes, le Louis XIV, le Louis XV, le Louis XVI et l'Empire : — d'accord.

« Mais qu'avez-vous à leur substituer qui les vaille? Constate-t-on dans vos inventions la plus superficielle cohérence et trouve-t-on, non pas même un style, mais un embryon de style dans vos meubles? Ici, c'est de l'art anglais qu'on s'inspire, et là du moyen âge. Toute la nouveauté tient ailleurs dans une cheminée exécutée, non plus en bois ou en marbre, mais en grès. Si c'est là tout ce que vous avez à m'offrir, tant pis pour l'art nouveau. Je ne vois pas la nécessité de pasticher l'art ancien, mais je préfère, tout bien pesé, ce pastiche à vos essais impersonnels et sans grâce. »

Voilà le langage qu'on tient tous les jours. Il n'y aurait pas lieu d'y attacher une importance quelconque, s'il était tenu seulement par des hommes qui n'ont pas qualité, aux yeux du public, pour juger. Il en est autrement. Ces jugements sans appel sont rendus par des érudits dont le nom seul est une autorité. D'où vient le parti pris qui s'y accuse? Pourquoi, sans entrer en rien dans le détail, déclarent-ils en bloc, mal venus, tous les essais de mobilier exposés au Salon?

Un procédé de discussion si sommaire a-t-il sa raison d'être, et qui convaincra-t-il? On ne rend pas d'arrêt, en justice, sans l'appuyer sur un exposé des motifs. De même, en critique, il importe, pour qu'une condamnation soit valable, de se fonder sur l'examen préalable des objets. Il ne suffit pas de dire qu'on n'en goûte ni l'aspect général ni le principe : il est indispensable de se livrer à une étude approfondie du détail, à une critique serrée de l'ensemble. Cette critique et cette étude font défaut dans les travaux dont je parle. C'en est assez pour rendre suspecte l'opinion qui s'y manifeste avec une netteté si tranchante.

Vase décoratif; marbre. M. INJALBERT.

Est-ce à dire que je trouve irréprochables tous les ameublements exposés au Champ-de-Mars? Non certes : aucun d'eux, dans son ensemble, n'est parfait. On verra plus loin les critiques, motivées celle-là, et précises, que notre collaborateur M. Esquié leur adresse. Je ne songe point à les adoucir : je renchérirais même volontiers sur les reproches qu'il adresse aux artistes en cause. Mais le critique n'a pas pour unique devoir de relever les défauts. Il lui appartient aussi de mettre en évidence les trouvailles et de signaler tout ce qu'il peut y avoir d'heureusement conçu, d'élégant et de pratique dans un meuble où il aura relevé quelques fautes, soit contre la logique, soit contre la technique du métier. Ce faisant, le rôle qu'il remplira sera utile : — il ne sera utile qu'à ce prix. Dans une période d'enfantement comme celle-ci, l'excès de sévérité court le risque d'aboutir aux mêmes résultats que le panégyrique à outrance. Il supprime l'élan : il paralyse ou il annule l'effort.

Ceci posé, j'accorderai sans peine qu'aux salons l'art, de demain est surtout représenté par le céramiste, l'orfèvre, l'émailleur. Le grand rôle y est joué, en effet, bien plus par l'objet d'art, dont on peut toujours se passer, que par la chose indispensable, — le meuble, — essentielle dans la création d'un style neuf. Mais cette constatation ne comporte pas pour moi la conclusion féroce qu'on en tire, et de ce qu'on ne trouve au Salon que très peu de meubles, et des meubles d'inspirations très diverses, je ne vois nullement qu'il y ait lieu de mettre en doute l'aptitude de nos contemporains à créer. L'objet d'art étant facilement transportable, il est tout naturel qu'on en expose davantage. Il est rare au contraire que l'artiste, quand il a travaillé, sur commande, à un type nouveau de mobilier, ait la chance de le faire voir au public L'amateur se dessaisit sans peine, pour un temps, d'un grès, d'un émail ou d'un bronze : il ne se dégarnira pas d'un meuble d'usage. On ne voit donc aux expositions annuelles qu'une partie des meubles exécutés dans l'année. La pauvreté d'inventions est donc moins grande qu'on ne le dit.

Panneau décoratif. M. ROGER.

L'écart n'en existe pas moins, je l'avoue, et je suis ravi qu'il existe. Mon opinion

est fondée sur quelques raisons. Les voici :

Nos styles anciens se sont créés sans effort et succédé sans interruption apparente, parce qu'ils ne sont, à y regarder d'un peu près, que les modifications successives d'un même style, étranger d'origine. Le mobilier de la Renaissance française n'est français que de nom : il nous est venu tout fait d'Italie et, jusqu'à l'avènement du Louis XVI, nous nous sommes bornés à le modifier de règne en règne pour l'adapter de plus en plus étroitement à nos mœurs, à nos idées, à nos goûts.

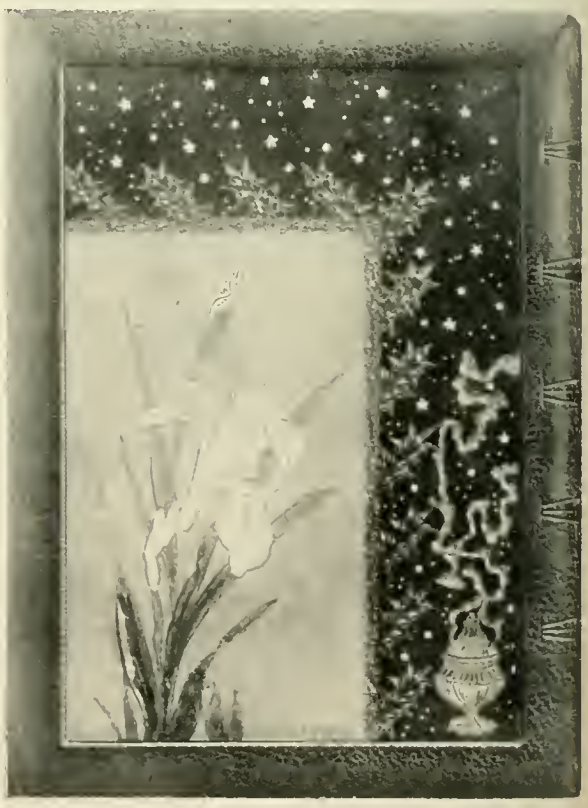
Vase. M. GALLÉ.

Inspiré de l'antique, le Louis XVI n'en dérive pas moins du Louis XV. L'architecture du meuble y est changée, mais un même besoin d'élégance, une conception pareille de la grâce le distinguent et, s'il se refuse à la décoration parasite qui surchargeait nos mobiliers rococo, s'il redresse ses lignes, s'il rectifie avec un soupçon de rigidité ses aplombs, il emprunte quand même aux styles antérieurs plus d'un détail encore de son ornementation. La guirlande, par exemple, dont il a fait usage avec tant de bonheur, lui vient du Louis XIII. Il s'est contenté de rafraichir, en l'allégeant, le motif. Quant au style de l'Empire, qu'est-ce autre chose, dites-moi, que le Louis XVI refroidi, alourdi, dépouillé de sa grâce et restreint, par la préoccupation exclusive de l'antique, à une majesté pompeuse, massive et maussade.

La transition entre tous ces styles s'est donc faite, en quelque sorte, toute seule. Nos ébénistes ont passé de l'un à l'autre sans effort. Les matières employées restant les mêmes, il leur suffisait, le plus souvent, d'un effort d'imagination très léger. Sur le vœu d'une reine, d'une princesse, ou d'une grisette associée à la royauté par caprice, on se mettait au travail, on appelait à son secours l'architecte, le sculpteur en bois, le ciseleur, et, dix-huit mois au plus après la commande, l'œuvre nouvelle éclatait. C'était l'aurore d'un style neuf. En dix ans, la nation avait pris le pli, tout entière.

Les temps sont changés quelque peu. La monarchie a disparu. Comme un rouleau sur le macadam, le niveau égalitaire s'est promené, uniformisant tout, sur la France. Il l'a embourgeoisée tout d'abord, démocratisée ensuite. Le mobilier doit se démocratiser comme le reste : il sera utilitaire avant tout.

Au temps jadis, on se laissait vivre : au temps présent, on vit double. A notre activité décuplée, un nervosisme exalté correspond. Il nous faut tout, sur l'heure, sous la main. Nous avons le téléphone à domicile, nous y avons le théâtrophone également ; nous y serons bientôt en relations par l'électricité, comme dans l'Amérique du Nord, avec le poste de pompiers, de commissionnaires, de voitures et de télégraphe le plus proche ; nous y aurons à demeure une machine à écrire. Nos tables de travail n'auront droit à l'élégance, désormais, que toute satisfaction donnée à l'utile, et l'utile tiendra la grande place. Nous voudrons à portée du doigt tout le clavier par

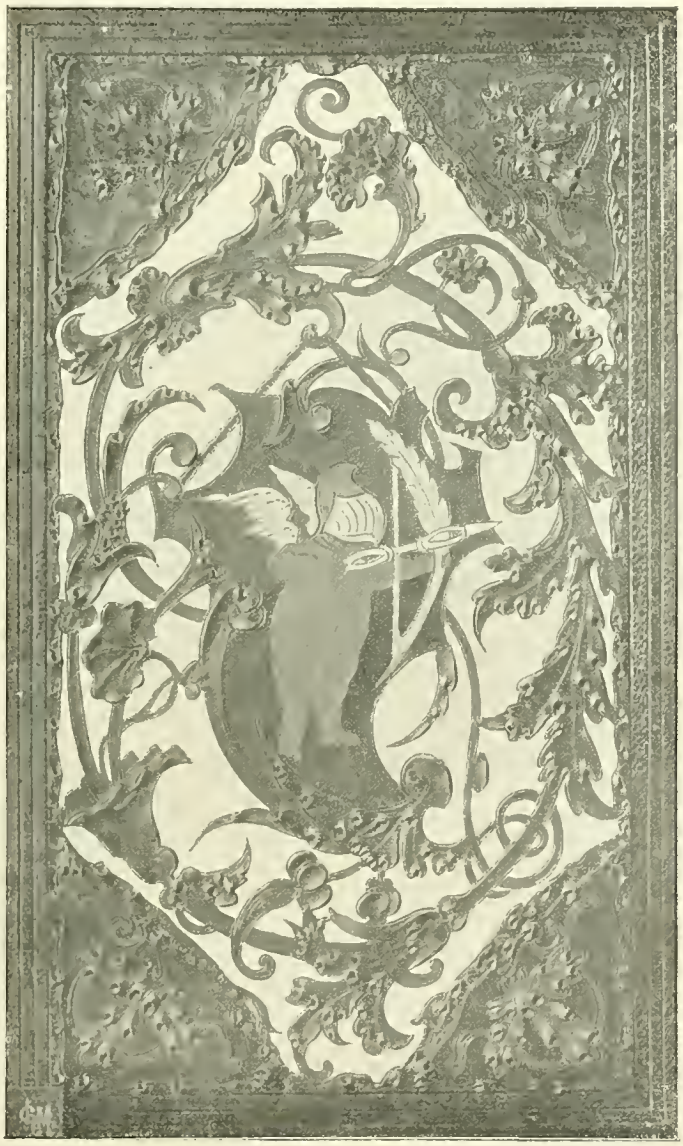


Reliure. M. MEUNIER.

lequel nous communiquerons avec l'extérieur, et le meuble se ressentira dans sa forme de toutes ces additions, et cette forme sera égalitaire forcément. Financier, médecin, avocat, homme de lettres ou industriel, nous recourrons tous aux mêmes moyens rapides de communication et nous concentrerons autour de nous ces moyens. Le meuble riche ne différera guère du moins cher que par la matière employée.

Identiques d'agencement, l'un et l'autre seront identiques aussi dans leurs lignes, identiques aussi dans le décor en ce sens qu'ils se passeront de décor. Sur la table-bureau de l'avenir les superfluités charmantes d'autrefois seraient un véritable non-sens et je ne la vois pas ornée, comme au siècle passé, d'une garniture de bronze ciselée par un moderne Gouthière.

Et partout, dans l'appartement, même complexité d'un côté, même simplification utilitaire de l'autre. L'homme n'a pas été le seul, en ce temps-ci, à se créer des besoins nouveaux : la femme, dans la même voie, l'a suivi. Comparez, je vous prie, le trousseau, non pas d'une élégante, mais d'une simple petite bourgeoise de nos jours avec le trousseau de sa grand'mère; à la garde-robe de l'une opposez celle de l'autre, et en regard du bagage intellectuel et moral de celle-ci, douloureusement étriqué, placez l'éducation libérale que nous donnons, dans cette fin de siècle, à nos filles : — vous comprendre sans peine qu'il y ait lieu, pour la femme d'à présent, de prévoir dans la chambre à coucher ou dans le cabinet de toilette tout un monde de complications dont la femme du temps de Louis-Philippe eût frémi.



Reliure en cuir incisé. M. MEUNIER.

Pour parer à ces besoins nouveaux, créera-t-on des formes nouvelles? A coup sûr. Dans quel sentiment seront-elles conçues? je l'ignore, mais j'ai peine à croire qu'on ne s'inspirera pas dans une certaine mesure, comme l'ont fait les Anglais dans leurs encadrements de cheminées, des ingénieuses combinaisons japonaises. Dans l'ameublement de MM. Selmersheim et Plumet, que nous avons récemment reproduit, l'influence en était sensible : elle avait abouti à un résultat des plus satisfaisants, si j'en juge moins d'après mon sentiment personnel que d'après celui de nos lecteurs. Un des principes, par suite, sur lesquels on se règlera sans nul doute, sera celui de la dissymétrie, seul capable de répondre, par la multiplicité des combinaisons qu'il engendre, à la multiplicité de nos besoins. Mais cette dissymétrie sera tempérée par un goût beaucoup plus épuré que celui des Japonais, par un souci plus marqué de l'équilibre des masses et par ce don de sobriété qui est inné dans une race pondérée, amoureuse

de logique, éprise de clarté comme la nôtre.

Vase. M. GALLÉ.

Dans le style du meuble nouveau, la matière jouera nécessairement un grand rôle. Tout changement radical dans les styles a toujours été précédé de l'introduction dans l'usage courant de matières nouvelles. Voyez, à la fin du siècle dernier, la révolution causée dans l'industrie du meuble par la vulgarisation de l'acajou. Plus encore que l'anticomanie, la matière nouvelle a hâté la transformation du Louis XVI. On n'avait employé jusque-là, dans l'industrie du meuble, que les bois de nos forêts d'Europe. Or, nos bois sont à fibres courtes; on les ornemente et on les sculpte sans peine; je dirais volontiers qu'ils appellent de toute nécessité la sculpture. L'acajou au contraire, comme la plupart des bois exotiques, bois dont la fibre est longue, et la matière très dense, ne se prête qu'à une ornementation modérée; il exclut par là même la sculpture. Qu'en est-il résulté? On a remplacé la sculpture dans la matière même du meuble par des sculptures exécutées dans une matière étrangère, et l'acajou s'est revêtu de bronzes d'applique dont l'usage s'est d'autant mieux répandu que le ton chaud du bois s'y prêtait.

On ne me contestera pas cet exemple; — on ne contestera pas non plus qu'au temps où nous vivons, sous la formidable poussée qui pousse l'Europe vieillie à sortir d'elle-même pour se jeter sur les pays neufs, l'Afrique, l'Indo-Chine, l'Australie, les Indes néerlandaises, l'ébénisterie ne s'enrichisse tous les jours de matières insoupçonnées, et très belles. De toutes parts des bois inconnus nous arrivent, qui vont lutter d'ici peu, par le nombre et par

Panneau décoratif. M. JOANNY RECULON.

la qualité, avec nos bois d'Europe. A prix égal, la nouveauté de leurs tons, la richesse et la variété de leurs aspects les feront certainement préférer. Pour peu que la mode s'en mêle et qu'on en adopte l'usage, leur contexture imposera une technique, des profils et des méthodes de travail qui seront autres. Du jour où l'on aura déterminé cette technique, inventé ces profils, mis tout le monde à même de se régler sur ces méthodes de travail, le style nouveau sera créé, pour le meuble.

Mais, nous n'en sommes pas là. Les matières nouvelles que nous avons commencé à recevoir, du Congo surtout, nous les expérimentons peu à peu. Nous y mettons quelque hésitation, il est vrai, car l'inconnu que nous y sentons caché nous tourmente. Le vent, d'ailleurs, n'a tourné encore qu'à moitié à l'emploi des bois exotiques, et ce qu'on nous a mis sous les yeux en fait de nouveauté ne représente qu'une infime partie des richesses que le continent noir nous tient en réserve. Il faut donc encore patienter, il faut attendre, avant de multiplier les essais de décoration intérieure, que nous connaissions à fond toutes les ressources des bois qui constitueront la matière du mobilier nouveau.

Panneau décoratif. M. BOTKINE.

D'autres raisons, non moins bonnes, suffiraient pour nous conseiller la patience. La décoration intérieure ne comporte pas que le meuble, et les créateurs du style nouveau devront se préoccuper de renouveler, en même temps que ce dernier, le cadre où ce dernier sera placé. On renonce de plus en plus, pour les salles à manger, au papier, aux imitations de tapisserie, aux imitations de cuir de Cordoue en carton. Le règne de l'odieux simili est passé. On revient à la décoration peinte, aux panneaux et aux frises en faïence décorée ou en grès.

De ces deux matières céramiques, c'est le grès qu'on tend à employer de plus en plus. On est dans le vrai. Les effets auxquels il se prête sont plus larges, plus francs, plus robustes. Les usages auxquels il s'adapte sont aussi plus variés. Nous avons vu, au Champ-de-Mars, des essais de cheminée en grès. Des critiques ont trouvé l'idée biscornue. Ils n'ont pas dit pourquoi. Ils auraient été bien en peine. La sévérité de leur jugement s'expliquerait s'ils avaient condamné seulement les modèles, médiocrement heureux de conception, et d'une logique douteuse : — ils ont condamné sans raison la matière. Au même titre que la pierre, et bien plus légitimement que le bois, le grès a une destination toute trouvée comme encadrement de foyer. Le bois appelle la flamme ; c'est une perpétuelle menace d'incendie : le grès, au contraire, l'isole. Il sera donc employé logiquement. Au point de vue décoratif, on n'aura pas plus de raisons de l'écarter. Il revêtira, au gré du potier, les colorations les plus ternes ou les plus chatoyantes, et le moule lui donnera à volonté toutes les formes. Je le verrais avec plaisir détrôner, tout au moins dans la salle à manger ou dans

le cabinet de travail, l'odieux assemblage de couleurs par lequel les trois quarts de nos cheminées, toutes en marbre, déshonorent nos appartements. Il y créerait par la belle chaleur de ses tons, par des formes susceptibles à l'infini de se varier, un centre d'intérêt qui remplacerait avantageusement les motifs dont nos yeux seront longtemps encore affligés.

L'industrie du grès, par malheur, est encore dans l'enfance de l'art. Nos fabricants n'ont visé jusqu'ici qu'un bibelot : ils commencent à peine à se douter du grand rôle que cette admirable matière est appelée à jouer dans l'architecture de l'avenir. Quelques rares céramistes se sont essayés, depuis peu, à créer les types variés et pratiques auxquels le grès peut se plier dans la décoration architecturale. Il nous reste à voir s'engager dans le même sens tous les artistes qui se sont voués à l'étude des émaux de grand feu. Des résultats obtenus dépendra, dans une forte mesure, la réussite des essais de nouveau style.

J'ajouterai que dans cette réussite entreront aussi, pour leur part, et pour une part notable, les perfectionnements du travail mécanique du bois. Si nombreux qu'ils soient dès maintenant, ils sont loin d'être définitifs. Une invention récente permet à la machine d'exécuter à elle seule des travaux déjà très compliqués de sculpture. Quels résultats pratiques cette invention récente donnera-t-elle? Encore une question à résoudre.

L'introduction des bois exotiques dans l'usage courant aura son contre-coup dans la marqueterie. La renouvellera-t-elle? Il y a tout lieu de le croire. On a vu, par les remarquables travaux de M. Emile Gallé, dans quel sens le renouvellement est possible. M. Chevrel a fait, de son côté, des combinaisons de mosaïque de bois et d'incrustation de métal qui ont donné des résultats excellents. Le parti qu'on en peut tirer n'est pas mince. Attendons-nous aussi de ce côté à des révélations très prochaines, et très neuves.

Mais encore une fois, pour tout cela, nous sommes dans la période d'essai. Il faut à nos chercheurs le temps d'expérimenter, de synthétiser, de rendre définitives leurs recherches. Quand elles auront revêtu ce caractère, le style demandé surgira. Nos artistes le créeront sans effort, parce qu'ils trouveront réunis dans leurs mains tous les éléments nécessaires pour faire neuf.

D'ici là, ne pressons point les choses. Laissons les idées se mûrir et les inventions venir à point. L'éducation du public n'est pas faite : elle n'est qu'en bonne voie; achevons-la. Les artistes qui se sont confinés dans le bibelot nous y aideront. Les modèles achevés qu'ils nous montrent, modèles dont l'inspiration est si personnelle, si fraiche, si dégagée de toute imitation d'art ancien, nous dégagent insensiblement, nous aussi, des impressions gardées malgré nous de l'art classique. En nous apprenant à regarder directement la nature, sans qu'aucun souvenir entre elle et nous s'interpose, sans intermédiaire aucun que notre œil, ils éveillent en nous, pour tout ce qui touche à l'art, des sensations et des idées moins banales.

Des émotions nouvelles nous pénètrent, des appétits ignorés nous gagnent. En même temps que le réveil des âmes, le réveil des industries artistiques a sonné.

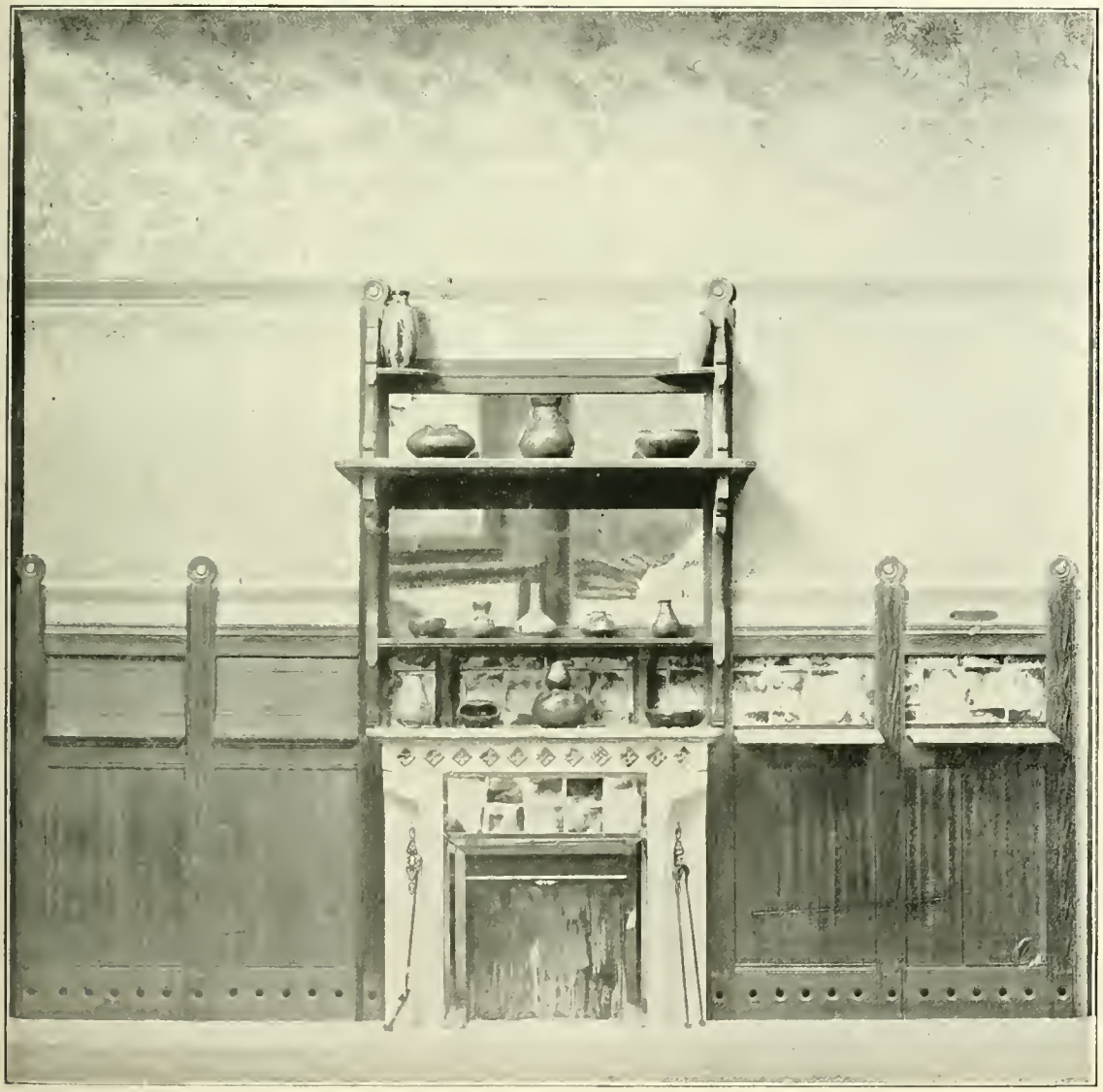
THIÉBAULT-SISSON

Le monument d'Alexandre Dumas fils. M. DE SAINT-MARCEAUX.

Les Essais de Mobilier et de Décoration Intérieure

Une des preuves de l'importance du mouvement que cette revue a pris à tâche de suivre, c'est l'intervention de l'architecte. Lui aussi s'en mêle et, pour intéresser le public à ses travaux, il recourt au moyen le plus pratique, à l'exposition de modèles en nature.

On comprend toute la difficulté d'exposer une œuvre architecturale en nature. En général, les dimensions même s'y opposent; aussi, ne s'agit-il ici que de fragments, mais de fragments qui nous font juger nettement de la tendance à laquelle l'artiste obéit et de la qualité personnelle de l'effort.



Cheminée et lambris de salle à manger. M. LEON BENOUVILLE.

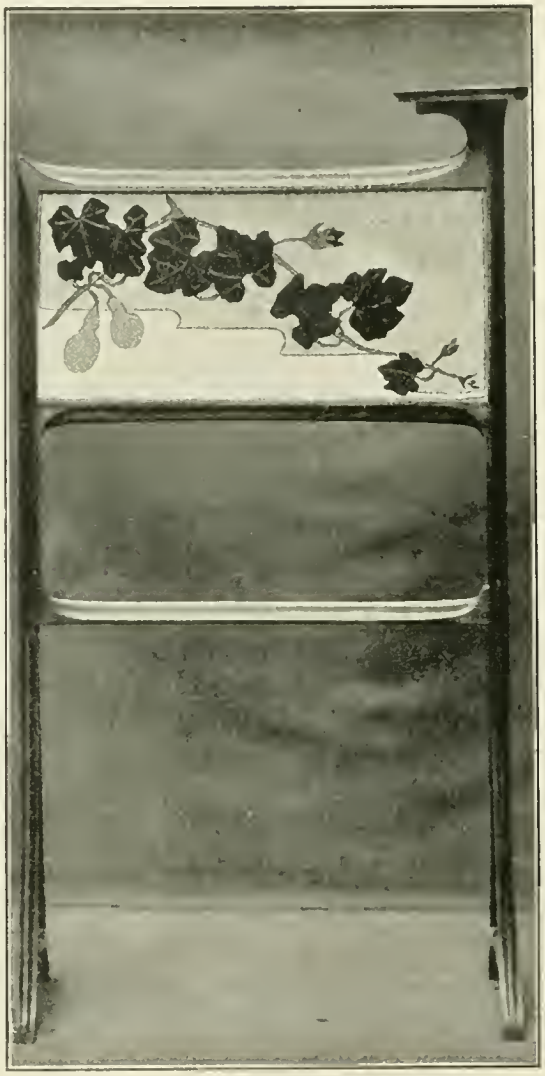
Dans ces conditions, les sections d'architecture et d'objets d'art en arrivent peu à peu à se confondre. Du moment que, dans les ensembles exposés, le rôle prépondérant est joué par l'exécution, il n'y a plus de raison de séparer

ces deux catégories. Elles sont, en effet, d'autant plus étroitement liées l'une à l'autre que le meuble a sa place toute marquée dans les décorations d'intérieur conçues par l'architectes et exécutées sous sa direction.

C'est au Champ de Mars que se trouvent réunis les essais de cette nature. — Entrons au Champ de Mars.

En pénétrant dans la première salle qui leur est réservée, nous remarquons d'abord, à droite, une décoration de salle à manger de M. L. Benouville, dont une cheminée en pierre dure forme le motif central.

L'architecte s'y est appliqué à employer simultanément la pierre, le bois, le marbre, les faïences, les glaces, etc., et à faire avec tous ces éléments ce qui était loin d'être facile un tout homogène, ingénieux et pratique. L'inspiration découle visiblement de l'étude de l'art du moyen âge modernisé. Nous voyons que la préoccupation du bon emploi des matériaux est constante; la pierre dure est moulurée sobrement, l'aération des lambris et le mode à employer pour les fixer ont donné prétexte à des motifs décoratifs très heureux. Une petite étagère destinée à recevoir du grès relie agréablement les deux côtés de lambris, en en continuant la tonalité, et des fragments de glaces adroitement placés élargissent cette partie d'une façon originale. Il y a là une disposition de couronnement de cheminée intime, dont on peut tirer bon parti. Observons, cependant, que si les montants des lambris ont besoin d'être fixés dans le haut d'une manière apparente, il serait non moins utile de les retenir dans la partie inférieure.



Écran. M. C. PLUMET.

A notre droite encore, nous trouvons un grand vitrail de M. Carot, représentant un paysage aux tonalités franches et gaies. C'est bien le genre qui conviendrait pour nos habitations modernes. Ici, l'inspiration de la nature est directe, et l'artiste a fait œuvre tout à fait personnelle; la mise en plomb accentue le dessin et le souligne aux bons endroits. Si nous avons une légère critique à faire, elle a trait plutôt au dessin de la partie supérieure, qui est un peu confus. L'artiste, ne doit pas perdre de vue que le grand mérite de la décoration réside dans la clarté. Si nous examinons l'exécution de ce vitrail, nous remarquerons la préoccupation d'éviter la peinture, qui diminue l'éclat de la lumière, et le choix de verres, de structure spéciale, colorés dans la masse. Signalons avant de quitter M. Carot, deux autres vitraux de lui, d'après les mêmes principes, représentant : l'un une femme au bord de la mer; l'autre des poissons roses stylisés sur fond vert d'eau très clair, et dont l'effet est charmant.

M. Guimard nous montre un intérieur dont une bibliothèque est le motif principal. Quoique l'ornementation soit stylisée d'après les principes du moyen âge, on ne peut nier une grande recherche personnelle et pour laquelle la fantaisie des formes est poussée à l'excès. Une série de pièces dans ce genre risquerait de donner le cauchemar.

Avec M. Gardelle, nous remarquons des formes plus simples et plus raisonnables, mais peut-être un peu lourdes. Pourquoi, d'ailleurs, près des étagères, ces tiges en cuivre d'un entre-

tien difficile et dont l'utilité ne peut être que très problématique ? Les pentures de cuivre des

Chaise. M. T. SELMERSHEIM.

portes nous semblent aussi trop développées pour un effort, en somme, d'aussi petite importance.

MM. Plumet et Selmersheim exposent, en deux cadres séparés, les meubles d'un boudoir et d'un cabinet de travail. Si j'analyse l'impression produite, j'y trouve un mélange de Louis XV pour le gracieux des courbes, de japonais pour les dispositions d'ensemble, et de moyen âge interprété d'après les principes de Viollet-le-Duc pour les détails. L'effet cependant est agréable et les motifs gracieux. Nous regretterons cependant, pour les meubles du boudoir (chaises ou autres), les saillies aussi inutiles que gênantes et auxquelles les vêtements ne manqueraient pas de s'accrocher à tous les instants. Mais à part cette critique, il y a lieu de louer ces artistes pour l'effort qu'ils ont fait, non sans succès.

Chiffonnière. M. T. SELMERSHEIM.

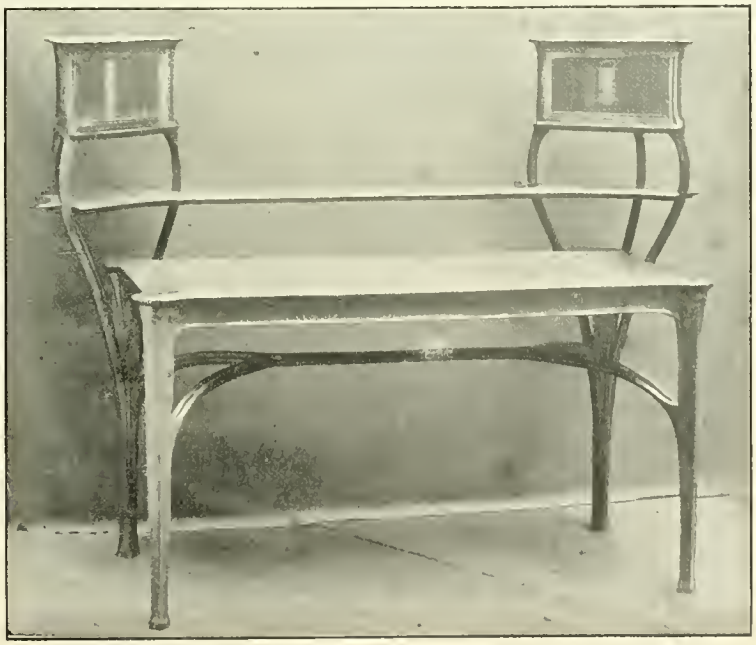
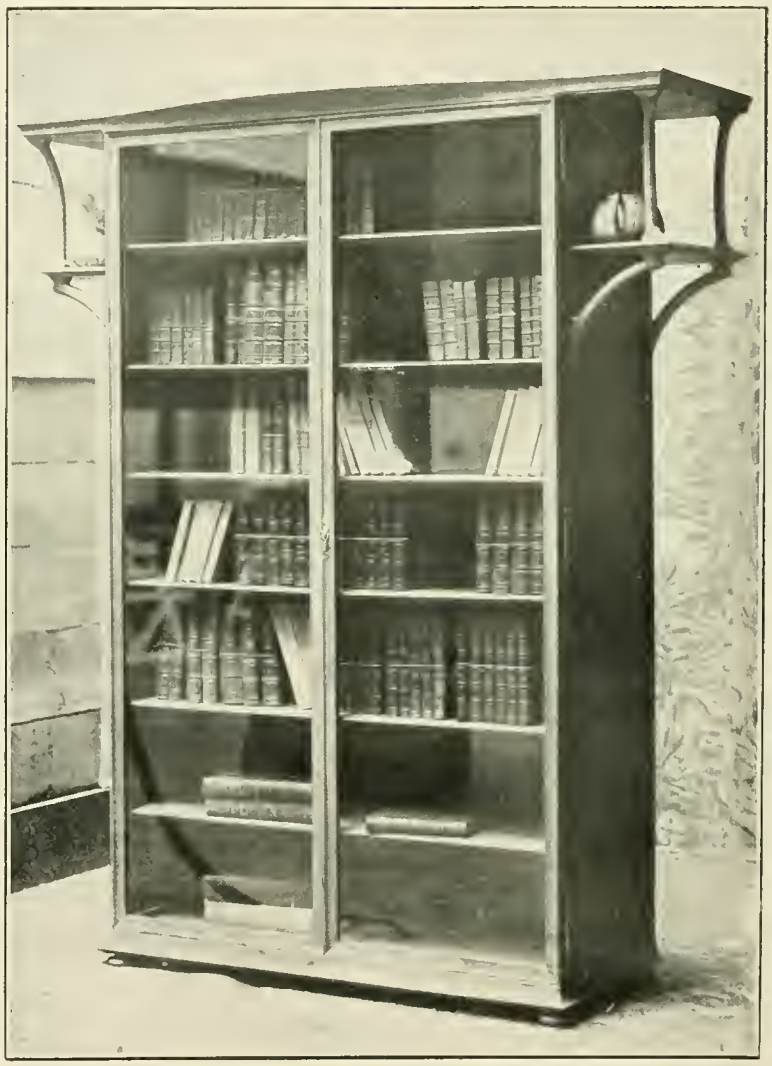


Table. M. T. SELMERSHEIM.

Signalons en passant la belle exécution de

l'autel gothique de M. Gout et dont l'emplacement a dû déterminer le style.

Une note décorative très intéressante est donnée avec la banquette, formant armoire, de M. Lambert; l'étude en est fine et recherchée, et quoique l'artiste ait été impressionné vivement par l'art japonais, il y a une recherche personnelle de décoration qui lui fait le plus grand honneur. Les ornements découpés et dorés, ainsi que la frise à jour supérieure sont particulièrement à citer. Qu'il nous soit cependant permis de dire, que nous ne croyons pas qu'au moment où l'art de la sculpture a atteint, au point de vue de l'exécution, une perfection aussi grande que celle que nous voyons aujourd'hui, il soit désirable de voir réduire son rôle à ce genre dans l'art à venir; si l'architecte doit tenir compte de tous les progrès de l'industrie, il ne peut négliger l'évolution qui se produit soit en peinture, soit en sculpture.



Bibliothèque. M. C. PLUMET.

Pour terminer notre examen du Champ de mars, signalons enfin une voûte en faïence à reflets métalliques d'une disposition ingénieuse par M. Pierre Roche, et un vitrail pour salon exécuté par M. Gaudin d'après les cartons de M. Grasset. L'éloge des cartons du peintre Grasset n'est plus à faire, et celui-ci est digne de ceux que nous connaissions. La coloration en est claire et bien appropriée; quant à l'exécution elle nous a paru tout à fait à la hauteur de la conception. Elle fait à M. Gaudin grand honneur. Le même artiste expose un vitrail religieux de belle allure destiné à l'église de Montereau, et dont M. L.-O. Merson a fourni les cartons. Le verrier devait nécessairement s'y interdire les beaux effets lumineux recherchés dans son vitrail de salon. Il n'en a pas moins fait une œuvre qui a du style et qui répondra à merveille aux exigences spéciales de son rôle.

Aux Champs-Elysées, c'est sous forme de géométraux et de perspectives que les architectes exposent leurs travaux, et cela de la façon la plus attrayante. Quoique nous nous soyons promis de ne parler ici que d'œuvres en nature, nous ne pouvons nous empêcher de signaler la remarquable galerie japonaise construite par M. Marcel et représentée par des dessins d'une exécution parfaite.

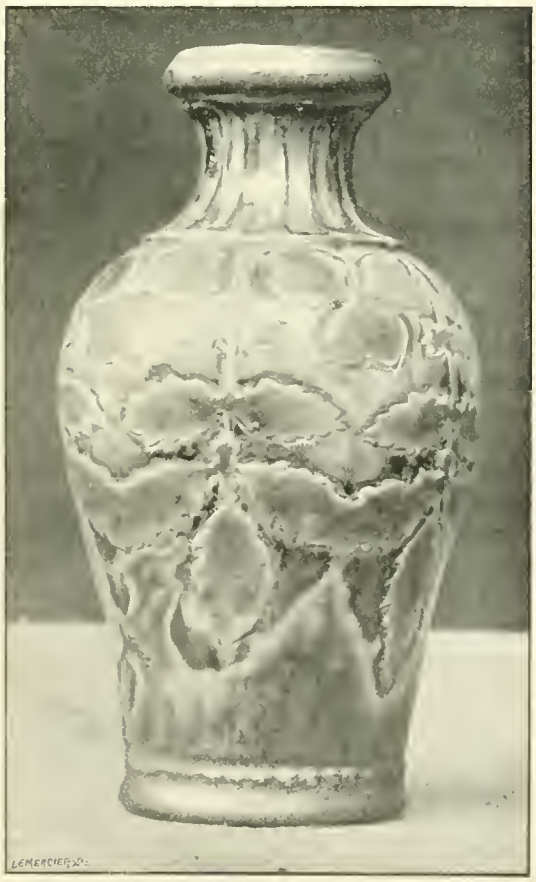
En résumé, si les tentatives particulières n'abondent pas, le talent est denrée courante, et si les réussites absolues font défaut, il ne manque pas de rencontres heureuses. Il y a tout à espérer pour l'avenir.

PIERRE ESQUIÉ

LES ARTS DU FEU

Il est, parmi les métiers artistiques, des métiers ingrats ce sont bien certainement ceux qu'on a dénommés très justement, les arts du feu : celui qui les veut pratiquer, céramiste, émailleur ou verrier doit s'attendre à mille déboires; il doit d'avance, bien entendu, renoncer non seulement à l'espoir de faire fortune, mais encore ne point trop escompter la réussite.

L'artiste est à la merci d'un élément qu'il ne peut conduire que dans une certaine mesure; il faut donc que, par avance, il mette, autant que possible, tous les atouts dans son jeu : il doit non seulement être persévérant, courageux et entêté, mais encore ne laisser rien au hasard de ce qui, dans l'exécution de son œuvre, dépend de sa volonté ou de son talent. Tout doit être calculé d'avance; il y a bien assez de risques à courir une fois que le feu entre en scène et vous rend ou une merveille ou souvent, hélas! quelque chose d'informe et d'innomable. Peut-être est-ce cet attrait de l'inconnu qui attire tant d'artistes bien doués vers la pratique de ces arts difficiles; peut-être aussi est-ce à ces difficultés mêmes qu'on doit aujourd'hui la qualité des œuvres. Les difficultés mêmes de la pratique de ces métiers en écartent ceux quine sont point convaincus et j'avoue que dans notre évolution des arts décoratifs, si je ne suis pas sans inquiétude d'une manière générale, je suis plus rassuré en contemplant les travaux que nous montrent céramistes, émailleurs et verriers. C'est que les uns et les autres sont tenus de savoir le métier qu'ils veulent pratiquer sous peine d'échouer au port. Dans mainte autre branche de l'art, l'à peu près est admissible : ici il est bien difficile de s'en contenter. Aussi peut-on dire que si les salons de cette année ne marquent pas un progrès évident au point de vue des arts du feu, l'ensemble est des plus honorables et fait bien augurer de l'avenir. Il y a sans doute bien des lacunes, bien des procédés anciennement employés et qui pourraient être remis en honneur pour créer des objets de style moderne et qui sont abandonnés, je ne sais pas trop pourquoi; mais ce n'est là qu'un détail et étant donné que nos artistes connaissent plutôt trop l'ancien dont les réminiscences les gênent dans bien des cas, il y a gros à parier que les procédés dont nous ne trouvons pas d'échantillons aujourd'hui



Vase. M. ROBALBHEN.

seront repris bientôt pour le plus grand bien de notre art contemporain.

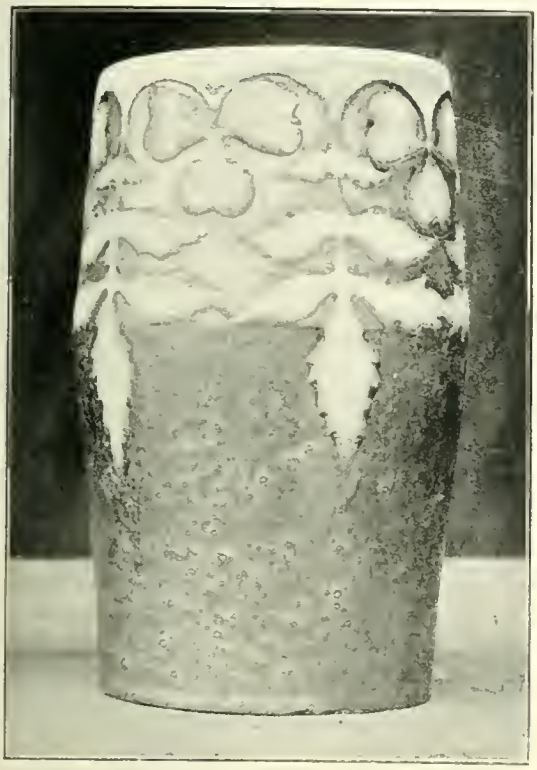
La céramique, depuis quelques années, a, du moins dans certaines branches, fait des progrès incontestables : le grès, surtout, a été de la part d'artistes possédant à fond tous les secrets du métier, l'objet de recherches très fructueuses qui ont ouvert pour ainsi dire une voie nouvelle à l'art de terre. Le succès a été

grand, si bien que des artistes délicats, nullement potiers par vocation, séduits par les colorations ainsi obtenus, se sont parfois essayés en cet art difficile et il en est qui ont produit, tel M. Michel Cazin, des œuvres tout à fait charmantes. La vitrine qu'il expose cette année contient, outre un vase en forme de section de tronc d'arbre, inspiré visiblement par l'art de l'Extrême-Orient, des vases d'une coloration heureuse et qui font bien augurer de la réussite de ses recherches. Il y a fort longtemps déjà que les sculpteurs se sont rapprochés des céramistes; Carriès a ouvert une voie que beaucoup de ses confrères semblent vouloir suivre : Pierre Roche, à dire vrai, semble être attiré par une foule de branches de l'art décoratif; mais, si personnellement je ne saurais m'extasier devant ses reliures églomisées ? il est évident que ses grès, son espèce de surtout de table représentant quatre femmes nues, sa *Vénus d'or*, sa coupole en faïence à reflets métalliques représentent des recherches curieuses; je n'aime pas beaucoup ses plats à fond vert ou jaunâtre, qui ont plutôt l'air de pièces mal venues que d'œuvres voulues; j'imagine qu'il faudrait même beaucoup de littérature pour les faire passer pour autre chose que des essais, mais je les prends comme tels et à ce point de vue, ils sont encore intéressants. Un autre sculpteur, Fix Masseau, grâce à la collaboration de Bigot, a obtenu des masques en grès qui sont d'un effet charmant; ce sont des sculptures très gracieuses qui rachètent un peu tout ce qu'il y a de contourné et de fantastique dans ses étains et dans ses vases. Comment, quand on est capable de faire des choses aussi simples, a-t-on l'idée d'aller fouiller les bas-fonds de la littérature pour en tirer des compositions qui ne sont recommandables, ni par l'idée, ni par la forme?

Vase. M. ROBALBHEN.

La littérature — et souvent en l'espèce, il s'agit de la plus médiocre — fait décidément beaucoup de ravages dans l'art moderne : on veut toujours faire exprimer à la forme quelque sentiment compliqué, sans s'inquiéter si cette forme est belle, ni même si elle n'enfreint pas certaines règles qui n'appartiennent à aucune esthétique particulière, mais tout simplement imposées par la nature. Croit-on, si des hallucinations littéraires ne hantaient pas le cerveau de M. Aristide Maillol, qu'il eût peuplé une vitrine de plaques ou de figurines de poterie, sans dessin ni style, où se rencontrent des réminiscences d'un peu de tout. Si c'est de la sorte que certains artistes entendent l'art décoratif, ils feraient bien mieux de faire autre chose. Car

cela, il faut avoir le courage de le dire, vise trop à scandaliser le bourgeois, sans profit pour l'art : le talent et l'originalité ne résident pas uniquement dans l'étrangeté et dans l'incompréhensible?



Vase M. ROBALBHEN.

Mais passons. Heureusement qu'à côté de ces productions, qu'il faut ouvertement décourager si on veut que notre art décoratif progresse, j'en vois de plus consolantes : les grès de Bigot ne m'enchantent pas tous : j'en trouve la décoration un peu pâlote et anémique; je n'approuve ni sa fontaine en forme de crapaud, conception plutôt peu agréable à avoir chez soi, ni sa cheminée ornée de figures de femmes, exécutée en collaboration avec M. Guillemonat ; mais ses vases sont bons de forme et, d'ailleurs, on est en face d'œuvres dont on peut contester le style, affaire de goût et d'opinion, mais qui sont nées viables, qui sont sorties des mains d'un homme qui sait son métier, ce qui est toujours respectable. Jeanneney avec ses vases aux tons d'écorce, Lachenal avec ses grès et ses faïences, Dalpayrat et Mme Lesbros, Desmant et surtout Delaherche, méritent tous des éloges : ce sont tous à des degrés différents, des gens de grand talent, des artistes qui se sont mis vaillamment à résoudre des problèmes qu'il faut beaucoup de désintéressement pour aborder. Je ne leur ferai pas l'injure de leur déclarer qu'ils ont atteint la perfection. J'imagine qu'ils sont trop artistes pour être toujours contents d'eux-mêmes : mais les résultats qu'ils ont obtenus en peu d'années, sont, en somme, très remarquables. Après ce franc éloge me sera-t-il permis de leur adresser quelques critiques? Je trouve, en général, leurs tons un peu sourds ; pas assez de notes claires ; il faut se rappeler que beaucoup de ces grès font, aux lumières, des effets assez peu décoratifs : et puis aussi, chez quelques-uns, on rencontre des traces de japonisme inquiétantes. Je m'explique: il est évident que dans ces recherches, l'art de l'Extrême-Orient a exercé parfois une influence salutaire ; mais, il faudrait maintenant, redevenir, autant que possible, original et ne pas adopter aveuglément tous les errements d'un art qui n'est pas sans avoir son petit côté. Quand on m'aura montré un vase en grès qui a l'air d'être en bois, j'admirerai peut-être la virtuosité de l'artiste, son habileté technique,

Vase. M. ROBALBHEN.

mais je me dirai que j'aimerai autant que le vase fût véritablement créé dans la matière qu'il pastiche si bien. La terre est-elle donc une matière vile qu'il la faille déguiser?

Et puisque je parle de matières qui sont au service des céramistes, pourpuoi ne pas déplorer l'oubli dans lequel tombent et la faïence et la porcelaine?

L'une et l'autre apparaissent timidement

Plat en faïence. M. SAINT-LERCHE.

chez Dammousse, chez Chaplet, chez Lerche dont il faut signaler un plat à fond vert clair, décoré d'un serpent un peu trop Palissy, mais dont le ton est charmant. Je ne comprends pas cet ostracisme, car sans retomber dans les motifs de décoration usités par les anciens maitres, faïence et porcelaine peuvent permettre à des artistes de créer des objets de style moderne d'un beau décor ou de forme délicate.

J'ai hâte de voir renaitre cette industrie artistique. Car enfin, certains bons esprits trouveront peut-être que je suis trop dur, mais parmi toutes ces pièces de céramique, je ne vois que des objets d'étagère ou de vitrine. Comment se fait-il qu'aucun de ces artistes n'aient eu l'idée de nous présenter les modèles d'un service de table? Il y a là matière à des essais curieux, dirigés dans le sens du véritable art décoratif, qui consiste à imprimer un caractère artistique à tout objet usuel, si vil soit son usage. C'est le but à atteindre; et on me semble bien souvent l'oublier.

Je n'ai point la prétention de n'omettre aucun nom parmi les céramistes; beaucoup d'œuvres, sans doute, m'ont échappé : j'en demande pardon aux artistes et au lecteur. Mais je ne voudrais point quitter la poterie sans dire un mot de l'exposition de Massier. Et puisque l'occasion s'en présente, pourquoi ne formulerai-je pas franchement mon opinion : La céramique à reflets métalliques ne me satisfait pas. Je crains que dans cette voie on n'ait plus grand' chose à trouver. En appliquant les reflets sur des émaux foncés, je ne crois pas, pour ma part, qu'on soit entré dans une très bonne voie : les reflets sont peu lisibles, peu intenses. Les Orientaux ont été bien plus habiles en employant les reflets avec des fonds d'émail blanc relevés parfois d'une touche de bleu. Et sans reprendre ni leur style, ni absolument leurs procédés, il y a là une indication bonne a retenir pour la fabrication d'objets de conception moderne. C'est là un des cas ou l'art ancien peut fournir pour la rénovation de notre art moderne un utile appui, fortifié par une longue expérience. Nos émailleurs n'ont point négligé ces enseignements et le résultats atteints par eux et dont ils peuvent être bien justement fiers, démontrent une fois de plus que pour créer des œuvres véritablement originales et caractéristiques, point n'est besoin de faire complètement table rase du passé.

Meyer et Taxile Doat sont ceux qui s'écartent le moins des traditions limousines; le premier surtout a remis chez nous en honneur les procédés des émailleurs de la Re-

Plaque émaillée. M. GEORGES JEAN.

naissance; Taxile Doat se maintient dans ces traditions avec ses camaïeux sur fond noir ou sur fond brun très chaud. Ces émaux sont habiles, mais parfois les blancs ont un aspect un peu froid. Me risquerai-je, moi simple profane, à faire une petite observa-

A. CHARPENTIER

LES BOULANGERS

tion technique : cette froideur de certains émaux en grisaille exécutés aujourd'hui, et d'ailleurs d'un dessin souvent bien plus correct que les émaux de la Renaissance, ne provient-elle pas bien souvent des matières employées? Les émaux, tels que les livre le commerce, sont bien imparfaits et il y aurait grand profit pour nos artistes à composer eux-mêmes leur palette, tout comme leurs devanciers, ou du moins à perfectionner les produits dont ils font usage. Je sais bien que c'est un grand embarras, mais la chose est trop importante pour qu'on la néglige.

Garnier et Grandhomme peuvent aussi être considérés comme des élèves directs des Limousins, et je ne pense pas que cette assimilation leur puisse être désagréable. Et à dire vrai, j'imagine que l'un et l'autre eussent tenu à Limoges, un des premiers rangs. Puis, je leur sais un gré infini de ne point être atteints de la maladie du moment : ils ne craignent point la couleur et néanmoins, leurs émaux sont tous très harmonieux. Les portraits de M. Roty et d'une petite fille qu'expose Grandhomme, la riche série de plaques en couleurs qu'expose Garnier, réconcilieront beaucoup de gens avec l'art difficile de l'émail et ne contribueront pas peu à relever cette branche si française des arts mineurs. J'aime moins, je l'avoue, le grand émail de Georges-Jean ; mais c'est affaire de goût, et je me plais à reconnaître qu'une pièce de cette dimension exécutée sur paillon, présente des difficultés techniques que l'artiste a très habilement surmontées ; au surplus, il faudrait voir cette œuvre mise en place, au manteau d'une cheminée, pour en juger équitablement.

La Naïade et la Noyée. M. HIRTZ.
(Interprétation d'un dessin de Lévy-Dhurmer.)

Lucien Hirtz, tout en suivant, en partie du moins, les errements des anciens émailleurs, a eu de véritables trouvailles. Sa *Naïade et la Noyée*, pour étrange que soit le sujet, a des colorations vertes et bleues d'une délicatesse adorable que vient éclairer à demi le ton de la plaque de cuivre. Si je préfère infiniment ce petit tableau au masque d'homme sur lequel se promènent des coléoptères, il n'en faut pas moins reconnaître que cette pièce montre une très grande habileté dans l'emploi simultané des émaux de différents tons, quelques-uns aussi éclatants que des pierres précieuses. De petits vases, une sorte de coupe ou de cendrier sont là pour attester que l'artiste, le jour où il voudra reprendre la tradition de la vaisselle émaillée, pourra produire de petits chefs-d'œuvre.

La technique de l'émail cloisonné semble passionner Étienne Tourrette qui nous donne une jumelle, des panneaux décoratifs, des vases, des bijoux sur lesquels se détachent

Une jumelle (Émail cloisonné). M. E. TOURRETTE.

fermement des tiges de fleurs, s'enlevant sur un fond de fondant, très légèrement teinté par place. La coloration générale est douce et c'est une heureuse idée que de faire concourir les fonds d'or, à peine voilés, à l'éclat de l'œuvre tout entière. La réussite est parfaite et je souhaiterais vivement que ce procédé fût plus souvent employé pour la bijouterie, au moins pour les bijoux faits sur commande, les seuls au surplus pour lesquels, pour le moment du moins, il soit question d'art.

J'ai eu déjà plus d'une fois l'occasion de faire l'éloge de Thesmar et de ses émaux transparents, merveilles de goût et d'exécution qu'aucun artiste n'a pu surpasser ; j'aurais l'air de me répéter en adressant de longs compliments à un travailleur aussi acharné que modeste. Je signalerai seulement, en passant, ses applications d'émaux cloisonnés sur la porcelaine, et au risque de paraître poursuivre une idée fixe, je redirai, une fois de plus, qu'on peut regretter qu'il ne puisse continuer ses essais sur une plus vaste échelle ; qui sait si la continuation de ses recherches ne transformerait pas largement le rôle décoratif de la porcelaine, en faveur de laquelle il faut bien plaider aujourd'hui puisqu'on n'y parait plus songer?

L'art du verrier nous ramène à des artistes qui, depuis longtemps déjà, ont un renom mérité. Léveillé, qui expose un grand vase gravé, frotté d'or, d'une riche coloration ; Gallé, dont la vitrine contient une série de vases, les uns gravés, les autres unis, aux tons vigoureux ou mourants, empruntant leur coloration soit aux plantes, soit aux gemmes, à côté desquelles ils sont dignes de prendre place. La matière est toujours admirable, mais quelques formes sont un peu incertaines ; et, comme toujours, les plus belles pièces sont celles dont le galbe est le plus simple. Tyffany, cette année, me plait parce que ses vases conservent l'apparence du verre ; les colorations sont heureuses, les mélanges harmonieux, les irisations très riches ; mais les formes, quand ce ne sont pas de pures imitations d'objets anciens, pourraient donner lieu à plus d'une critique. Karl Kœpping semble s'être voué à la fabrication du vase-fleur, ce qui n'est pas très nouveau, le simple terme de calice pour désigner la cavité d'un verre, éveillant déjà l'idée d'un végétal. J'imagine que ces œuvres iront rejoindre, un jour ou l'autre, dans les vitrines des musées, tous ces produits des verreries de Murano — pas ceux du xve siècle, dus à des artistes plus robustes — dont on admire surtout la légèreté et la fragilité.

Porte-bouquet émail. M. L. HIRTZ.

L'art du vitrail, pour une infinité de raisons, ne figure jamais aux expositions annuelles que dans des proportions très restreintes. D'ailleurs, cela se conçoit de reste : un vitrail est généralement exécuté pour un emplacement déterminé, et il serait assez malaisé d'en juger

dans un autre milieu. Il y en a cependant un certain nombre aux Salons de cette année : je signalerai d'abord, et sans aucun enthousiasme, le paravent en verre de Laumonnerie, qui me parait manquer absolument de vigueur dans les tons ; et puis, la nécessité de l'emploi du verre dans un meuble de ce genre ne me semble pas démontrée. Parmi les vrais vitraux, il faut mentionner ceux de Gaudin, d'après L. O. Merson, et surtout la *Symphonie* d'après Grasset, vitrail très clair et d'un joli dessin, tout à fait un vitrail d'appartement. En dehors de ceux-là, je ne vois rien qui trahisse des tendances bien nouvelles, ou bien, ce qui est plus grave, qui indique une intelligence bien nette de ce que doit être le vitrail.

Je ne voudrais pas quitter le lecteur, qui doit trouver certainement cet article un peu prolixe, sans remercier les rédacteurs d'*Art et Décoration* d'avoir donné l'hospitalité à ces lignes. Les archéologues ont, je le sais, mauvaise réputation parmi les artistes ; on leur prête trop volontiers la qualité de *laudator temporis acti*, et on oublie trop que s'ils étudient les œuvres du passé, c'est moins en admirateurs qu'en historiens de la civilisation. Les véritables œuvres d'art ont toujours été très rares. Notre siècle ne fera pas plus exception qu'un autre : il ne paraitra peut-être pas, à distance, plus médiocre qu'un autre non plus ; mais il est une remarque que feront certainement nos descendants : c'est que nos artistes ne sont pas assez artisans et que nos artisans veulent trop être des artistes. L'évolution de nos arts mineurs aura peut-être pour résultat de faire sortir de pair des hommes qui, dans leur genre, seront les égaux des peintres ou des sculpteurs ; mais si elle continue dans le même sens, elle ne me parait pas destinée à produire une fois de plus cette union intime entre toutes les parties de l'art qui caractérise certaines époques qui ont possédé un style. C'est grâce à ces tendances générales, que nos salons nous font voir beaucoup de fort jolis bibelots, mais, en résumé, un très petit nombre d'objets usuels ennoblis par un décor artistique.

EMILE MOLINIER.

Panneaux pour meuble (Émail cloisonné). M. E. TOURRETTE.

ALEXANDRE CHARPENTIER

M. Alexandre Charpentier prodigue son art subtil et étudié à tout ce qui est susceptible de relief : les métaux et le grès le sollicitent à la fois, et l'on connait aussi ces plaquettes de papier et

Bouton de porte. M. A. CHARPENTIER.

de carton qu'il frappe comme du cuir, et les lithographies estampées qui en sont dérivées. Ses étains et ses bronzes sont peut-être la partie de son œuvre où l'ingéniosité souple de son talent a trouvé jusqu'ici son meilleur emploi. On appréciera dans ce numéro les plaquettes de bronze destinées à des serrures, rehaussées de figures jouant aux échecs ou aux dominos, dont le mouvement allongé s'ordonne bien avec les dimensions de l'objet qu'il s'agissait de décorer. Les boutons de portes où s'enlève une tête de chanteuse ou de joueuse de harpe sont aussi d'un modelé délicat et d'une jolie trouvaille d'expression. M. Charpentier a recouvert le métal de belles patines, l'une chaude et vermeille, l'autre grave et sombre; et il a obtenu pour les boutons de porte de curieuses irisations, qui se figent dans les creux comme un dépôt salin.

Il semble pourtant que la destination de ces plaques et de ces médaillons ne s'affirme pas assez, et que la forme même devrait garder l'empreinte de la serrure ou de la poignée.

Mais un morceau d'une plus grande envergure nous sollicite : M. Charpentier nous présente un grand bas-relief, *les Boulangers*, que M. Emile Muller a exécuté en briques de grès flammé; et c'est là, à coup sûr, l'œuvre de sculpture la plus considérable de cette année. Pour la réalisation de son idée, M. Charpentier a eu nettement en vue l'admirable *Frise des Archers*, que les fouilles de Suse ont mise au jour, et l'on ne saurait trop le féliciter de remettre le premier en honneur, pour les grandes surfaces monumentales, cette décoration de briques émaillées. Car on ne peut assurément rapprocher de cette tentative les malencontreux essais de faïences colorées appliqués par Forain au Café Riche. Une œuvre décorative, surtout lorsqu'il s'agit de décoration architecturale, ne peut s'accommoder de la notation, si juste qu'elle soit dans son abréviation préméditée, de la veulerie de nos poses et des tares de notre physique anémié ou rachitique. Les peintures égyptiennes, comme les terres cuites du palais d'Artaxerxès, nous montrent les actions humaines transposées selon la dignité d'un rite, et accomplies, pour ainsi dire, par des attitudes liturgiques. Regardez les Archers du Louvre : ils marchent l'un derrière l'autre, identiques, comme s'ils avaient été reproduits au moyen de poncifs. Il est bien entendu que cette parité complète de posture doit être, aujourd'hui, abandonnée aux soldats des images d'Epinal; mais, il importe de découvrir ce que devra être l'hiératisme

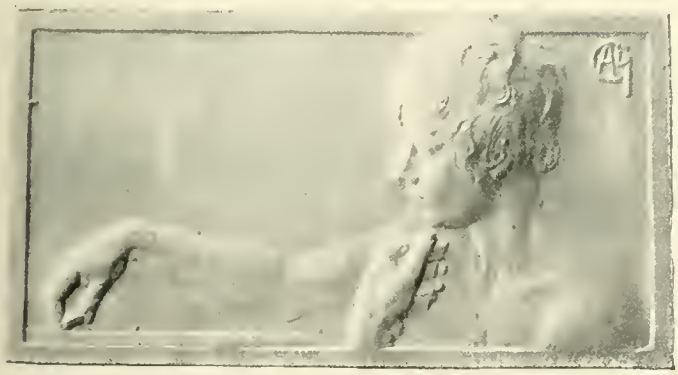
Plaque de serrure. M. A. CHARPENTIER.

moderne. Je crois que M. Charpentier y a réussi, et qu'il a bien compris qu'il fallait simplifier et ordonner les mouvements, et que la tension des muscles devait rester calme et sans effort excessif; par suite, il faut éliminer ce qu'il y a d'accidentel dans les gestes, et même de trop individuel dans les physionomies.

Il ne faut pas saisir, dans l'effervescence de l'atelier ou de l'usine, l'exactitude réaliste du métier qui s'accomplit sous ses formes successives et multiples. L'artiste, pour faire œuvre décorative, doit en dégager le trait essentiel, les moments capitaux, pour ainsi dire, et les attitudes nécessaires.

Les *Boulangers* de M. Charpentier sont vraiment les ouvriers du labeur antique et éternel, indispensable à l'entretien de la vie, et leur caractère particulier s'efface devant la grandeur du travail. Cette scène éloquente et pacifique se joue dans une belle tenue de colorations, dont l'ardeur est habilement maîtrisée ; les roux et les verts se fondent dans le champ, servis par d'heureux coups de feu ; et la composition s'encadre d'un revêtement gris-bleu, dont le lustre reste suffisamment neutre.

La grande difficulté consistait à laisser à l'ensemble son caractère bien marqué, et à ne rien enlever à l'œuvre, par l'exécution de la partie décorative, de son aspect mural. Le relief de briques émaillées reste bien, en effet, de la *bâtisse*; la solidité même des figures, fortement construites, et la disposition du sujet, avec le décor sobrement indiqué sur le fond, sans rien de grêle ni d'évidé, contribuent à en établir fermement le dessin. M. Charpentier a même été plus loin dans le sens de la maçonnerie, et son mur est complètement édifié en briques rectangulaires. Evidemment, un précédent peut être invoqué, et c'est ainsi que sont ajustées les briques de la *Frise des Archers* et de celle des *Lions* ; mais le motif ne



Plaque de serrure. M. A. CHARPENTIER.

se répète pas ici de la même façon; nous sommes en présence d'une scène d'ensemble, et il est désagréable de voir les joints rayer impitoyablement le visage ou l'épaule des personnages. Un système de découpage me semble tout naturellement s'imposer : c'est celui des plombs de vitrail, qu'un verrier habile sait disposer de façon à laisser d'une seule pièce les parties intéressantes, ou à les

Bouton de porte. M. A. CHARPENTIER.

assembler suivant des lignes plus conformes à leur structure naturelle.

Mais je sais que M. Charpentier n'entend pas lui-même avoir dit son dernier mot dès son premier essai, et qu'il veut poursuivre d'autres projets d'ornementation en céramique émaillée, sinon en grès; car le grès reste une matière coûteuse, et l'artiste songe maintenant à des applications d'un usage plus courant. Il sera temps d'en dire davantage lorsque nous pourrons mettre sous les yeux de nos lecteurs des modèles nouveaux. Dès maintenant, voilà une œuvre véritablement conçue avec le sens de la décoration, et dont l'importance ne peut échapper : on se prend à désirer pour elle un autre asile qu'une salle de Musée, pour laquelle elle n'a point été faite. Il serait à souhaiter aussi que l'on pût assister souvent à une semblable initiative : c'est en tout cas un exemple qui demeure, et il est bien certain que la voie étant ouverte de ce côté-là, nous verrons bientôt d'autres efforts se manifester de partout dans le même sens.

GUSTAVE SOULIER.

Bordure. M. BASTARD.

PAPIERS PEINTS

Nous voulons parler de ceux qui sont exposés aux deux Salons et d'abord au Champ de Mars.

Que doit être une tenture? — C'est bien difficile à dire puisque cela dépend du goût de celui qui la fait poser sur ses murs pour rendre l'aspect de ceux-ci agréable. Car c'en est là la vraie définition : Un papier ou une étoffe destinés à produire un effet agréable quand ils seront appliqués sur les parois des habitations.

Tapis. M. JORRAND.

L'effet est-il toujours agréable? — Il me souvient que non! Je vois toujours, entre autres, un satané rosier grimpant qui me rendit jadis l'existence bien désagréable; j'avais toujours peur de m'écorcher à ses odieuses branches couvertes d'épines énormes, et malgré cent études fixées aux murs, le rouge hurlant de ses fleurs sur fond beurre frais m'assassinait encore.

Voilà donc un cas précis; un papier qui n'a pas été posé exprès pour l'habitant de la pièce. Et n'est-ce pas le cas le plus fréquent? Le propriétaire, en effet, en fait de dessin consulte surtout le prix du rouleau; or, chose remarquable, à part les papiers unis, on peut prétendre que, comme pour les habits, plus les papiers sont chers et moins ils sont canailles.

Il ne s'agit pourtant là le plus souvent que de couleur; or il est à supposer que, quand un papier est franchement raté, on le met à un prix modique, et ainsi s'explique le goût du propriétaire.

Cette question de couleur prime tout. Ainsi le plus atroce dessin peut être relativement sauvé par la couleur; car en théorie tous les dessins sont bons, et ceux qui répétés donnent de mauvaises barres en travers ou en diagonale, peuvent être modifiés par le placement arbitraire des couleurs ternes ou vives, par la répartition des foncés et des clairs. Ce qui est le plus difficile à masquer, ce sont les grands mouvements continus et dépouillés, ainsi que de mauvaises formes isolées mal dessinées ou trop marquantes.

Ainsi, le raccord de *M. Schlumberger* présente, tel qu'il est, des barres obliques. Eh bien! il suffirait de foncer un peu une seule de ses orchidées pour empêcher cet effet. — Pourquoi des orchidées, cher Monsieur? Parce que c'est la mode, peut-être? Elles sont fort joli-

ment dessinées, bien arrangées et d'un excellent style, mais j'aimerais mieux quelque autre plante moins exotique. L'ensemble n'en est pas moins des plus distingués.

D'ailleurs, on peut faire de charmantes tentures sans la moindre plante, rien qu'en disposant joliment des formes quelconques; car il est bien inutile de se casser la tête, en cherchant de l'impossible, au lieu d'être simple et naturel. Il ne faut pas en effet se figurer que les gens qui entrent dans une pièce n'y viennent que pour examiner les papiers ou les étoffes qui recouvrent les murs. C'est cette marotte, commune aux fabricants et aux artistes, qui a fait produire tant de dessins manquant de naïveté, de simplicité; remplis de recherche inutile et de pompe ridicule.

Orchidées (Dessin pour étoffe de soie). M. SCHLUMBERGER.

Parmi les dessins exposés il y en a peu qui méritent ce reproche: ils sont en général simples, et plutôt trop que pas assez. Mais il est une critique qu'on peut adresser à presque toutes ces compositions, c'est de ne consister qu'en un petit échantillon de leur surface utile; car en montrer un joli petit morceau ne signifie absolument rien pour l'ensemble, qui peut être détestable!

C'est ainsi qu'il est difficile de juger du mérite des inventions de *M. Gillet* au point de vue du bon effet d'ensemble. Les morceaux exposés sont fins, bien arrangés, d'une couleur agréable. Peut-être les deux motifs d'algues

Frise de tenture. M. BASTARD.

sont-ils un peu trop comme des pages d'herbier, et y a-t-il trop d'espèces différentes réunies et sont trop claires. Il est donc facile de le rétablir à souhait.

Modèles de tenture. M. GILLET.

d'une exécution un peu maigre. Du même, un

On ne fait que trop souvent des effets heur-

Frise de papier. M. HEATON.

raccord de rhododendrons un peu lourd, bien de couleur, mais dur d'effet parce que les fleurs

tés et durs qui tirent l'œil et détruisent la *planité* de la surface, tandis que nous préférons ins-

tinctivement les aspects doux et fondus, c'est à-dire les tentures où les valeurs locales sont peu éloignées les unes des autres. Cela ne veut nullement dire clair, il s'en faut. Aujourd'hui, on a la sotte manie du clair à outrance, sans réfléchir qu'avec nos costumes en charbon nous faisons là-dessus le plus effroyable effet!

Pour en revenir à *M. Gillet*, le dessin n° 259 est d'une bonne tonalité; je signale le défaut de bandes horizontales trop apparentes.

Quant au modèle où se trouvent des lis à tiges trop courtes, l'effet est aussi un peu trop celui d'un herbier, par suite de l'introduction de fragments de plantes de différentes espèces.

Modèle de tenture. M. BASTARD.

Les mélanges sont en général mauvais; une seule nature suffit, surtout avec un dessin exact, c'est-à-dire peu interprété.

L'envoi de *M. Gillet* est en somme très intéressant et la couleur en est agréable, ce qui est un grand point (1).

Si un petit morceau de tenture ne renseigne en rien sur l'effet final, un dessin à petite échelle n'en dit pas beaucoup plus à ce sujet, car les compositions réduites font presque toujours bon effet et les modèles de M. *Clermont*, Nos 214 et 215, qui sont réduits à la moitié, se trouvent dans ce cas. Le motif à artichauts est d'une bonne couleur, harmonieuse et chaude, d'un dessin intéressant et un peu tourmenté. Les feuilles en clair, vues à distance, forme-

Frise de papier. M. HEATON.

(1) Nous apprenons que le Musée des Arts décoratifs vient d'acquérir deux des modèles de tentures exposés par M. Gillet.

raient des losanges un peu froids de lignes. L'autre tenture est bien aussi de couleur, dans une gamme froide, avec les tiges des lis trop massives et une trop grande tendance au dessin en contre-partie exacte.

En effet, le rectangle du raccord donné ne coûte pas plus cher à imprimer varié en entier que symétrique de dessin, et donne incontestablement un effet plus riche.

De toutes les tentures exécutées exposées par *M. Aubert*, celle que je préfère est le N° 163, *Lauriers roses*, encore que les tiges soient un peu visibles et donnent quelque sécheresse à la composition. Les broderies du boudoir, N° 153, sont d'un goût très élégant, avec encore des tiges peut-être un peu trop apparentes. Je redoute aussi la fragilité de ce remarquable travail et, si j'étais une jolie femme..... son prix! Mais qu'importe! Il vaut mieux faire de belles choses très chères que de l'Art pauvre de parti-pris, et je suis heureux de constater de telles tentatives.

Modèle de tenture. M. GILLET.

Les projets de *M. Bastard*, N°s 166 et 167, bien que d'un coloris quelque peu dur, sec et froid, défaut qu'on peut facilement corriger en changeant la gamme des tons, sont des plus intéressants à signaler à cause de l'emploi des formes animales.

On comprend qu'à la rigueur, on bannisse des tentures, les architectures, les perspectives et aussi les imitations brutales et choquantes des araignées, des crabes, des crocodiles, des crapauds e autres animaux dont se régale l'œil des Japonais. Mais il est curieux de constater que, par un caprice bizarre, les fabricants modernes, habitués à chercher la petite bête, ont absolument proscrit les animaux, de leurs tentures. On n'y tolère que les *chimères* plus ou moins classiques!!

Quand un dessin de papier peint est bien homogène, joli de couleur, harmonieux dans son ensemble, je vous demande un peu ce que peut bien y faire le sujet? — Si le sujet déplait au client, c'est qu'il est *mal exécuté* et *mal composé*; car même en prenant comme thème tous les monstres de la création, il est parfaitement possible d'en faire des tentures qui ne choquent personne. Le tout est de ne pas en faire de copies en *trompe-l'œil*, comme on a eu jusqu'à présent la stupide manie de le faire de tous les objets qu'on a pris comme motifs.

Qui, d'ailleurs, se préoccupe des sujets? — Des fabricants plus ou moins timbrés. Quant au public, il les *subit* agréablement ou indifféremment, sans s'en marteler la tête comme MM. les fabricants.

Le dessin des *Souris blanches* de *M. Bastard* est charmant de composition. Il suffirait, pour le rendre parfait, de moins différencier les clairs et les foncés et d'employer des couleurs moins distantes entre elles. La bordure y est parfaitement appropriée, bien que la

ligne des épis au bas manque un peu de sinuosité. Je louerai tout autant les modèles tirés

Tapis. M. JORRAND.

de l'escargot, très ingénieusement agencés. Que *M. Bastard* persévère dans cette voie intéressante, il ne peut manquer d'y réussir et je le remercie personnellement de son initiative. J'aime à croire qu'elle sera suivie par d'autres dessinateurs.

D'ailleurs, au point de vue du goût et de la convenance du sujet, l'artiste sera aussi près que possible de la vérité en se demandant s'il aimerait à avoir les murs de sa chambre tendus de ses propres compositions. On ne peut guère lui en demander plus !

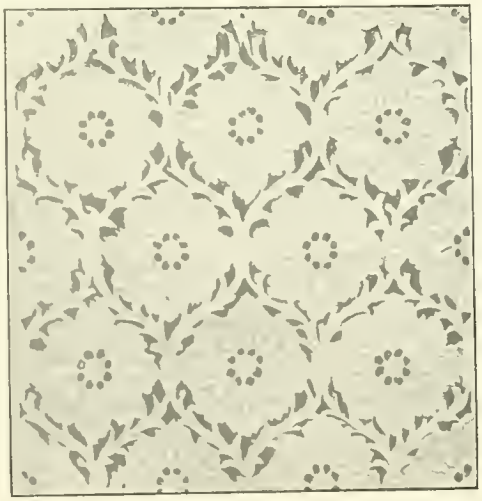
Au salon des Champs-Élysées, nous n'avons vu que peu de projets de papiers peints ou étoffes, et parmi ces dernières un spécimen qui ne relève guère de cet article, un tapis, de *M. Jorrand*, formé de fleurs de nénuphars dans des ondes noires et bleues. Bonne composition, un peu grosse et heurtée d'effet, mais que je préfère de beaucoup à ses chardons.

J'ai aperçu quelques projets de papier peint, présentant le défaut d'être modelés *dans l'ensemble*, ce qui est une erreur manifeste en tant que tenture murale. Mettre une partie des motifs dans l'ombre et une partie dans la lumière, est le plus détestable système qu'il soit possible de suivre. On doit, au contraire, absolument supposer tous les motifs sur le même plan et aussi peu modelés que possible, sans cela on troue les murailles de creux et de saillies hors de saison. Jamais un homme, du goût même le plus élémentaire, ne choisira un tel ornement pour ses murs et, à son aspect, le supposera volontiers destiné aux populations canaques.

Quant à ceux qui font du trompe-l'œil et qui modèlent les objets comme pour imiter des ornements en staff, ils feraient mieux d'entrer dans la sculpture où ils pourraient se donner des bosses à discrétion.

* * *

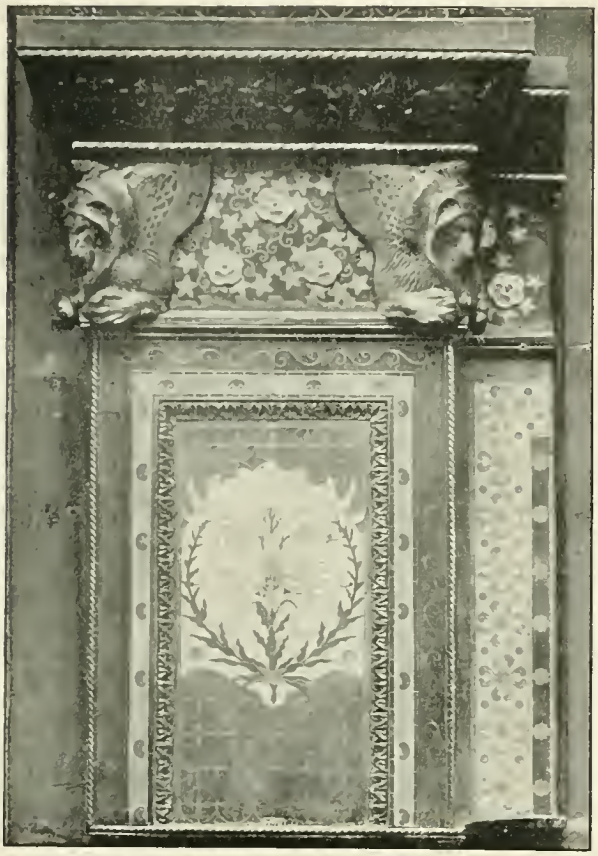
Je veux dire quelques mots d'une fort originale exposition qu'on peut voir dans la Salle d'architecture au Champ de Mars, et dont une partie seulement rentre, à proprement parler, dans le cadre de cet article. C'est celle de *M. Heaton*



Papier de tenture. M. HEATON.

où se trouvent des frises de papier gaufré,

bronzé et rehaussé à la main, du plus bel effet.



Détail de la décoration de l'escalier du Musée de Neufchâtel en cloisonné Heaton. Composition de M. P. Robert

Le procédé est nouveau, car les reliefs ne simulent aucunement la sculpture, mais seulement les traits et nervures des ornements, ce qui les laisse bien dans un même plan avec la légèreté d'une peinture et le nerf d'une ciselure. La petite frise me paraît particulièrement réussie et l'ornement d'un beau caractère. Il y a aussi un fond de tenture auquel je reproche d'être un peu trop en rosaces. Mais je relève ici le procédé très nouveau et fécond en applications variées.

M. Heaton expose des décorations murales encore bien plus extraordinaires, car elles se composent d'émail cloisonné, matière jusqu'ici réservée aux objets de petite dimension ; l'émail ici employé est de l'invention de l'exposant. Des photographies montrent l'importance des travaux de ce genre qu'il a exécutés à Neuchâtel (Suisse) pour le Musée de cette ville. Des pilastres et des archivoltes, encadrés de cuivre fondu ou repoussé, témoignent d'un talent souple et exercé. Les lions qui garnissent les sommets des pilastres sont d'un modelé un peu empâté et ne se relient pas bien au reste du travail, qui est très précis. Ces lions n'ont pas été modelés par M. Heaton ; il est l'auteur des cloisonnés et des repoussés.

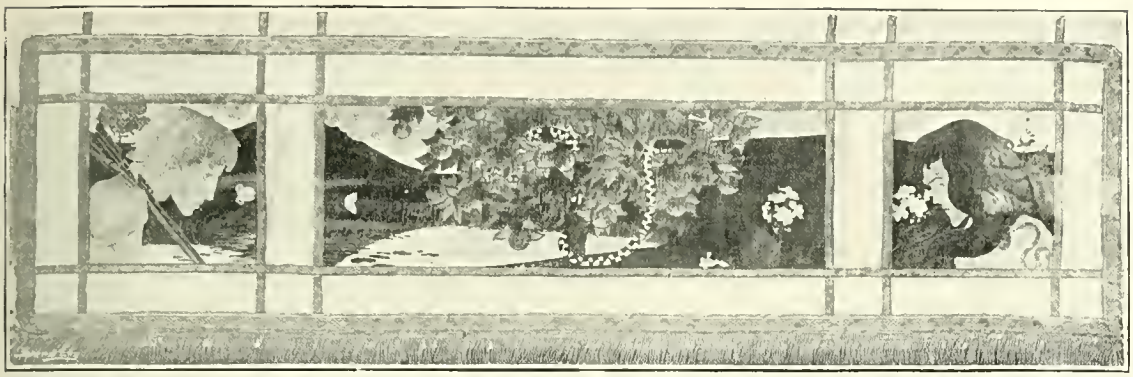
On peut à juste titre être étonné de cette multiplicité de matières mises en œuvre, si l'on y ajoute les céramiques et reliefs qui garnissent les importantes surfaces des voûtes décorées ainsi, qui complètent cet ensemble.

En effet, rien n'est plus remarquable ; mais il y a à cela une explication, et une explication bien moderne : *M. Heaton* est, paraît-il, son propre dessinateur, son propre modeleur, son propre émailleur, son propre repousseur et surtout son *propre mécanicien* ! Voilà l'explication de ces faces diverses d'un talent auquel les matières importent peu grâce à l'appui de ce merveilleux ouvrier futur : la machine !

Je suis heureux de profiter de cet exemple concluant pour répéter en finissant : L'Art nouveau existera surtout quand les machines, jusqu'ici uniquement employées par les ingénieurs, le seront aussi par les artistes.

E. Grasset.

Modèle de tenture. M. Gillet.

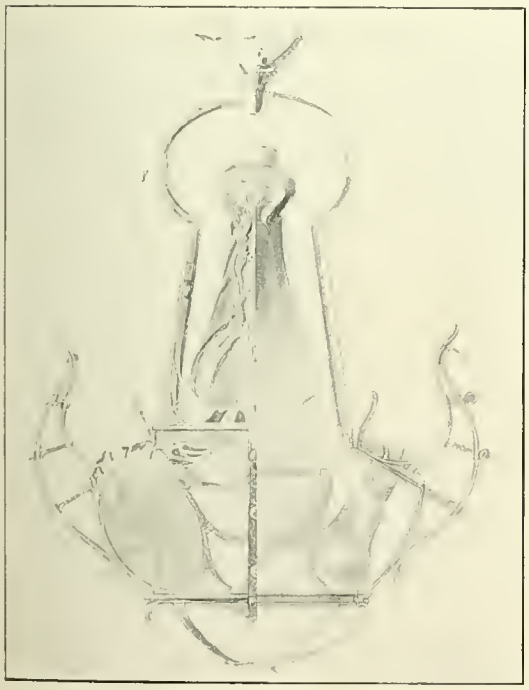


Tapisserie. M. VAN MATTEMBURGH.

NOS CONCOURS

UNE LANTERNE D'ANTICHAMBRE

Le jury, réuni le 13 mai, a décerné le 1er prix à M. Francis Madeleine, et le 2e à

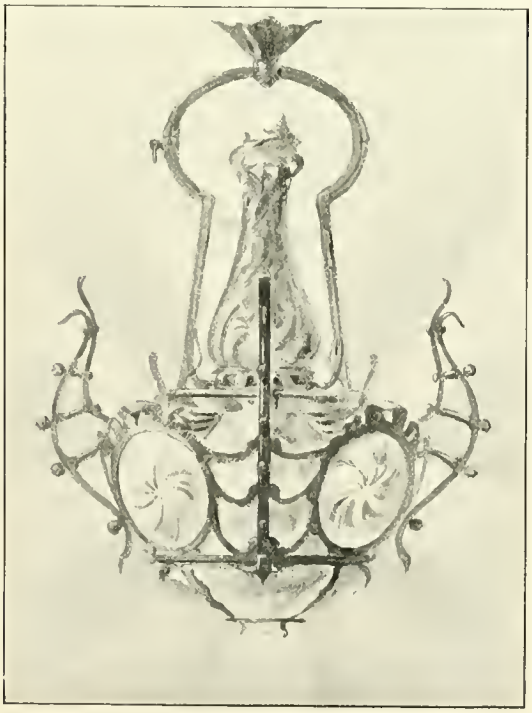


Projet de M. F. Madeleine. (1er prix.)

M. G. Riom. Il a retenu, pour être publiés dans la *Revue*, les projets de MM. Paul Guignebault et Louis Blanc, Spero, Nicolas Stœckel et L. Clermont. Les membres du jury ont été d'avis qu'il y avait lieu de faire connaître aux concurrents les critiques qu'avait suggérées l'examen des projets.

Les unes sont générales et applicables à tous les concours; les autres résultent des conditions particulières du programme et du parti adopté par chacun des concurrents pour y donner satisfaction.

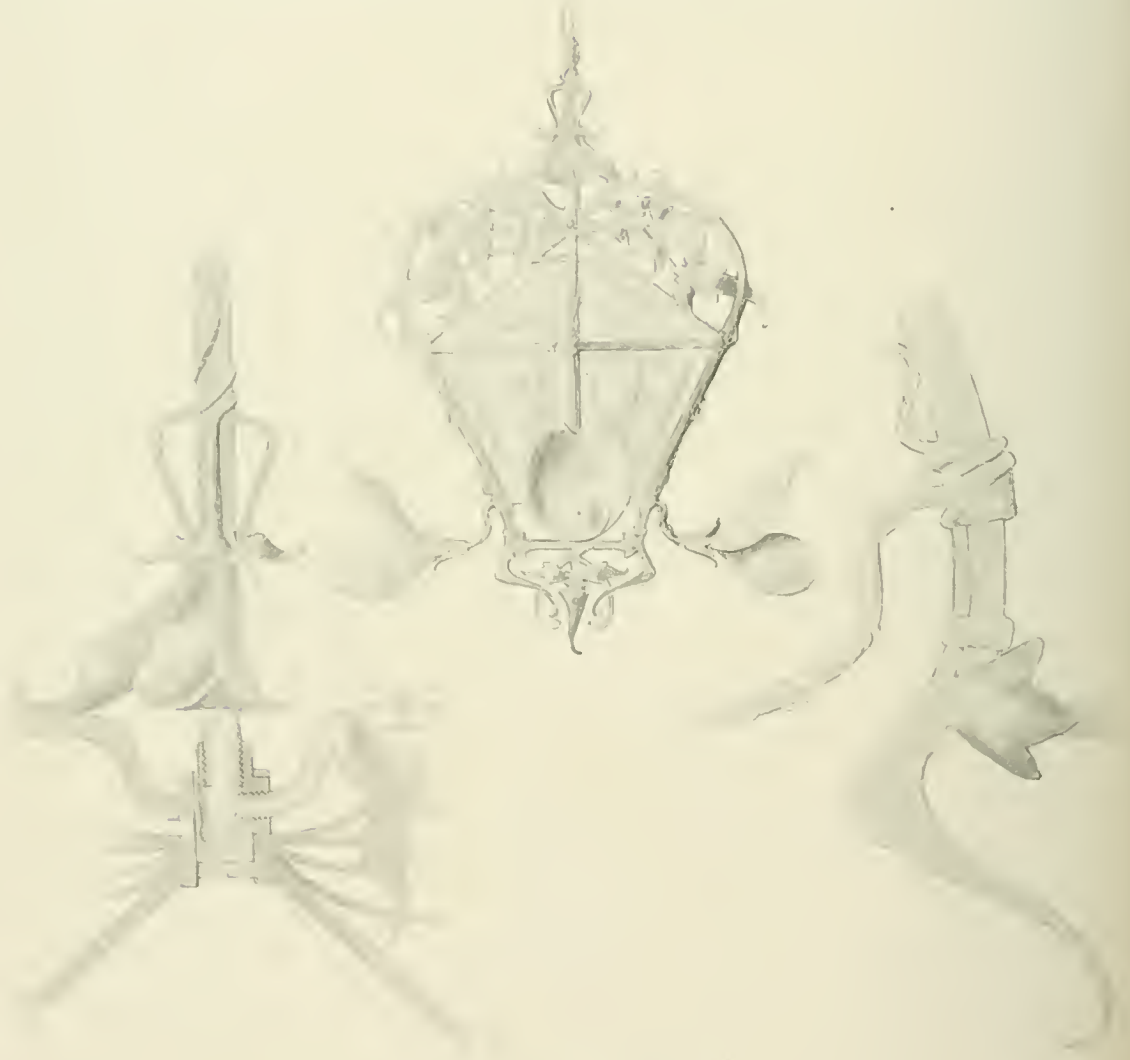
En général, la préoccupation du détail nuit à la composition. Les concurrents n'attachent pas assez d'importance à l'obligation qui s'impose de trouver d'abord la forme générale, l'enveloppe résultant de la destination de l'objet et des qualités de la matière employée. Quant aux conditions particulières, le programme ne les avait peut-être pas suffisam-



Projet de M. F. Madeleine. (1er prix.)

ment précisées : l'éclairage au gaz et l'éclairage à l'électricité ont pour la disposition des appareils des nécessités différentes : la flamme du

gaz qui brûle de bas en haut au contact de l'air est évidemment très différente de la lumière électrique due à l'incandescence, dans le vide, de charbons d'une extrême ténuité. Si le gaz nécessite, pour une combustion régulière, des appareils verticaux, l'électricité admet, comme source lumineuse, des ampoules de verre ren-



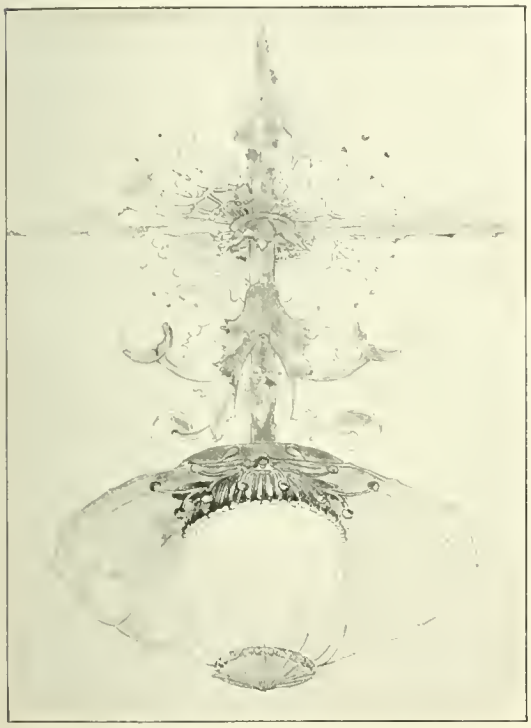
Projet de M. G. Riom. (2e prix.)

versées que traverse le courant électrique et qui peuvent être placées immédiatement sous le plafond, la lumière étant renvoyée par des réflecteurs convenablement disposés. Le gaz doit brûler au contraire assez loin du plafond, pour ne point risquer d'endommager les peintures.

L'alimentation des appareils, soit par des tubes s'il s'agit du gaz, soit par des fils s'il s'agit d'un courant électrique, peut contribuer à la disposition caractéristique de la lanterne, suivant qu'on adopte l'un ou l'autre système MM. Madeleine et Riom ont bien interprété le programme en admettant que l'appareil pourrait servir à deux fins, la partie centrale constituant une véritable lanterne à gaz tandis que la lumière électrique serait répartie, au-dessous de la lanterne, dans quatre foyers formant un éclairage complémentaire. M. Francis Madeleine a étudié avec beaucoup de soin la construction de sa lanterne, répartissant dans l'une des tiges le conduit du gaz, dans l'autre les fils électriques. Le corps de la lanterne est constitué par des feuilles de cuivre jaune; des flammes martelées forment, pour l'appareil à gaz du centre, une cheminée d'aération; la partie haute constitue un véritable fumivore. Les foyers lumineux sont disséminés derrière une enveloppe de verre montée dans l'armature

de cuivre et retenue par des crochets; la partie inférieure s'ouvre à charnière pour faciliter l'entretien des foyers.

C'est une étude d'exécution très consciencieuse et tout à fait digne d'éloge. La forme générale, qui se rapproche de celle d'un flacon ou d'une aiguière, pourrait seule donner prise à la critique. M. Madeleine estime à 300 francs la dépense d'exécution.



Projet de MM. Guignebault et Blanc.

M. Riom a préféré le fer forgé au cuivre, et il en a fait une charmante application. Les feuilles découpées et estampées qui garnissent les armatures de la lanterne sont d'un joli dessin, et l'auteur du projet a étudié avec beaucoup de soin l'arrangement de la douille réunissant les tubes pour l'arrivée du gaz, ainsi que les crochets portant les fils, en vue de la solution la plus économique. Des pétales en verre américain accompagneraient les ampoules et formeraient d'élégants réflecteurs.

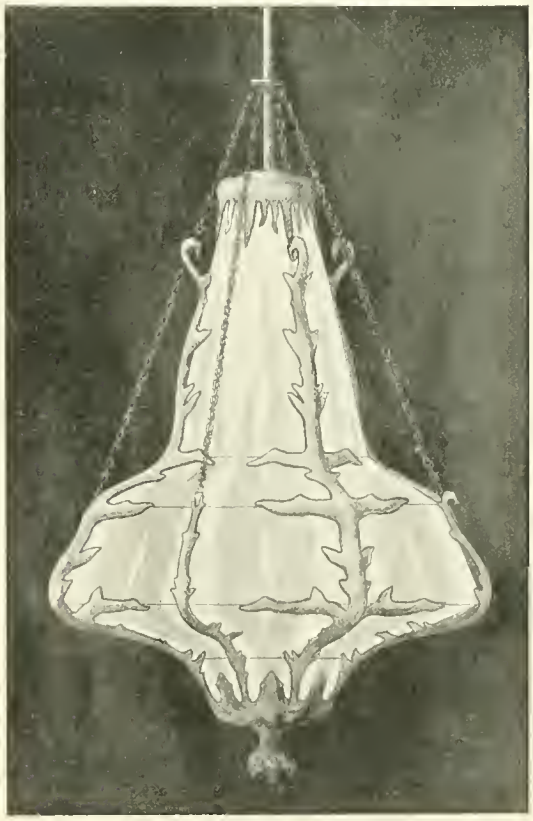
Si nous avions pu décerner un 3e prix, nous l'aurions attribué volontiers à la composition de MM. Guignebault et Blanc : les auteurs ont très adroitement interprété la fleur du pavot, dont le bouton en verre côtelé, terminé par une calotte de fer ajouré, renfermerait le foyer lumineux.

Le projet est d'ailleurs bien plus une composition décorative qu'une étude d'exécution, et ne pouvait pour ce motif entrer en lutte avec les deux projets primés.

La composition de M. Spero est très simple, et serait d'un agréable effet à la condition de considérer le dessin comme étant fait à moitié et non au tiers de l'exécution ; sinon, la rangée de fleurs d'églantier en tôle repoussée qui borde le réflecteur serait beaucoup trop large. La lanterne serait éclairée au gaz ; les tiges qui soutiennent le globe se termineraient par deux fleurs pouvant donner un supplément d'éclairage par l'électricité. Les tiges n'existant que dans un sens, l'appareil d'éclairage ne serait pas suffisamment équilibré.

Les autres projets sont intéressants, mais accusent une réelle inexpérience.

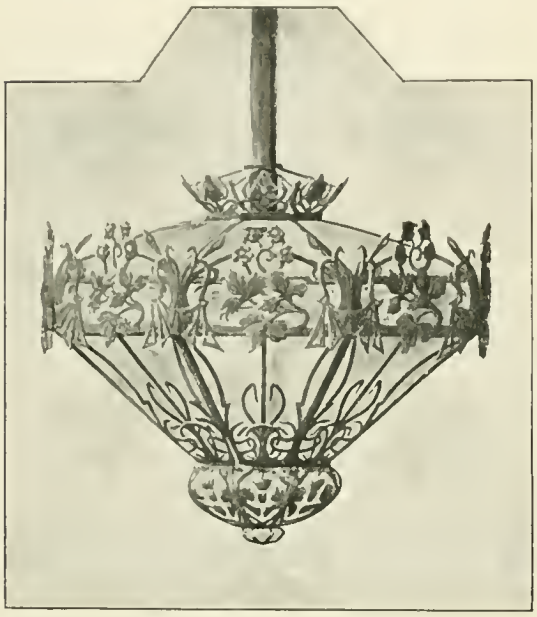
M. Stœckel, en garnissant d'ornements métalliques la partie basse de sa lanterne, mettrait obstacle au passage de la lumière.



Projet de M. Clermont.

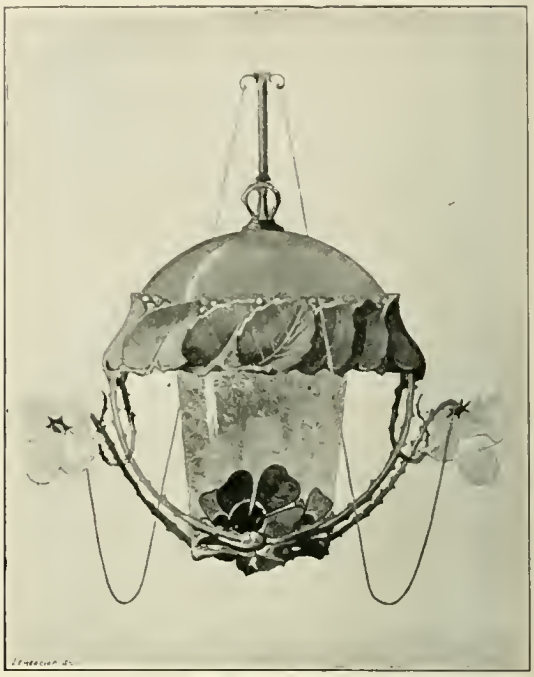
Le projet de M. Clermont est un des mieux étudiés au point de vue de la construction, mais la forme générale n'est pas bien trouvée.

En résumé, le concours est intéressant; mais si l'on excepte les deux projets primés, les



Projet de M. Stœckel.

études seraient généralement insuffisantes pour l'exécution, et les concurrents ne se rendent pas assez compte des difficultés d'une composition de ce genre. Une forme n'est bonne que si elle convient absolument à sa



Projet de MM. Guignebault et Blanc.

destination; elle n'est exécutable que si elle s'accorde avec les propriétés de la matière.

LUCIEN MAGNE.

CONCOURS DE JUILLET

Papier de Garde

On néglige trop depuis longtemps, presque depuis l'époque de Louis XV, les Papiers de garde des livres; ces beaux papiers d'autrefois, dorés, gaufrés, coloriés, qui donnent tant de richesse et de mystère aux vieux livres qui en sont encore ornés.

La Revue *Art et Décoration* a pensé qu'avec son premier volume, elle ne pouvait moins faire que d'encourager la restauration de cet art charmant, et elle met au concours un dessin pour ce papier destiné spécialement à la Revue.

Il est certain qu'en notre siècle d' « Art simple, » la dorure et le gaufrage sont hors de prix, ce qu'il est permis de déplorer; aussi, nous contenterons-nous d'*un ton* lithographié.

De plus, le dessin ou *raccord* est en général très petit. 0m05 sur 0m025, ou 0m04 sur 0m04, sans que ces mesures aient rien d'absolu, car c'est plutôt une indication destinée à empêcher de s'embarquer dans de grands dessins. Malgré cela il faudra éviter de faire trop fin de détail.

Il sera nécessaire de répéter ce motif sur un espace d'au moins la moitié du format de la Revue. Cette répétition peut se faire, en reportant le dessin à côté et au-dessous de lui-même ce qui est le *raccord droit*; ou au-dessous de lui-même et à côté par moitié et non sur la même horizontale, comme un mur de briques qu'on mettrait de champ, ce qui est le *raccord en sautoir*. La répétition peut se faire encore comme le mur de briques resté horizontal, ce qui est le *raccord par moitié*.

Enfin, on peut adopter le *semis*.

En outre, le dessin comportera *deux monogrammes* simples et lisibles, mêlés aux ornements; l'un formé de A D et l'autre de E L.

Toute autre latitude est laissée aux concurrents qui peuvent faire leur dessin en clair sur foncé ou en foncé sur clair à leur choix.

Trois prix seront décernés : le 1er de 150 fr., le 2e de 75 fr., le 3e de 25 fr.

Adresser les envois avant le 5 juillet à la Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette, Paris.

Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. ÉMILE LEVY, *Editeur-gérant*

Art et Décoration

Un Dernier Mot sur les Salons

L'ÉTAIN — LE CUIR — LA FAIENCE

Il est difficile d'épuiser en un jour une matière aussi dense que celle de nos Salons annuels d'art décoratif. Trop de formes d'art s'y cultivent et des talents trop variés s'y essayent pour qu'il ne soit pas indispensable d'y revenir, même après les études séparées où nos collaborateurs se sont plu à mettre en relief l'effort personnel et à déterminer la valeur d'ensemble des travaux exécutés par des artistes spéciaux dans chaque genre.

A mesure qu'on prend plus de recul, on juge ces manifestations de plus haut. L'analyse à laquelle on a soumis au début toutes les pièces marquées d'une note d'art fait place à un instinctif besoin de synthèse : on résume ses idées, on les pèse, on les fond dans une appréciation motivée. Il est rare que cette revision n'entraîne pas quelque utile réflexion, et qu'il ne s'en dégage pas peu ou prou d'observations générales. C'est ce que je vais essayer de faire pour l'étain, le cuir et la faïence.

L'étain est une matière à la mode et, comme il arrive toutes les fois qu'une matière est à la mode, on en abuse. Le succès des jolis plats de Desbois, des pichets de Charpentier, de quelques-uns des modèles de Baffier, a lancé nos sculpteurs dans une voie où l'exagération côtoie le mauvais goût. Nous avons vu des surtouts de table en étain, des bustes en étain; nous verrons sous peu des statues coulées dans le même métal. Déjà des industriels, trop habiles à profiter d'un engouement passager, se préoccupent de trouver des patines qui donnent le change à notre œil et qui suppléent, par des colorations mensongères, à la monotonie des effets que la matière, employée à l'état naturel, peut fournir. L'étain, en effet, s'encrasse vite, et l'oxydation, loin d'ajouter à son charme, lui enlève rapidement tout attrait. Il se plombe, et les jolis effets de lumière auxquels il se prêtait au début s'évanouissent.

De là vient que nos ancêtres, gens pratiques, ne se sont jamais avisés de l'employer qu'à l'usage de gobelets ou d'assiettes, de pots, de plats ou de fontaines, tous objets qu'on nettoie sans cesse et dont le poli, par conséquent, ne s'altère pas. Ils se seraient bien gardés de s'en servir, comme nous le faisons aujourd'hui, dans une multitude de cas où le bronze est seul indiqué. Matière éminemment malléable, l'étain s'accommode à merveille des plus faibles reliefs. Où le bronze aurait besoin, vingt fois, d'être repris et travaillé par une main habile au ciselet, l'étain donne du premier coup le résultat. Le modèle garde à la fonte ses finesses, sans réclamer de l'artiste

Bouteille. M. GALLÉ.

autre chose qu'un imperceptible travail de finissage. L'étain perd de ses avantages à mesure que le relief s'accentue. Il ne donne ni l'impression de solidité que laisse le bronze, ni les lumineuses souplesses de l'argent : mou

et terne, savonneux et lourd, il n'a droit ni à l'attention des orfèvres, ni à celle des sculp-

Modèle de tenture (1). M. CLERMONT.

teurs amis de la ronde-bosse. Il n'en est point pour cela méprisable, et sur son domaine limité, il y a place, comme du temps des Briot, non seulement pour l'œuvre d'art, mais bien pour le chef-d'œuvre.

Il serait difficile en effet, de désigner par un autre terme les purs bijoux dont Desbois nous a offert aux Salons précédents le régal, dans son plat de la *Vague*, par exemple, et ceux dont nous sommes redevables, cette année, dans une série de gobelets, à Brateau. Maintes fois déjà, depuis que le Champ de Mars s'est ouvert à l'art décoratif, nous avions goûté ce talent délicat, pondéré, à la fois si ingénieux et si pur ; nous n'avions pourtant rien vu de lui, avant ses gobelets, qui dénotât d'une manière absolue la maîtrise. Dans toutes ses inventions, si le travail se faisait admirer sans réserve, la personnalité restait toujours un peu hésitante. On ne passe pas impunément toute une vie, toute une moitié au moins de sa vie, à rééditer pour des fanatiques d'art ancien les modèles que nos maîtres de la Renaissance ont créés.

(1) Voir page 121.

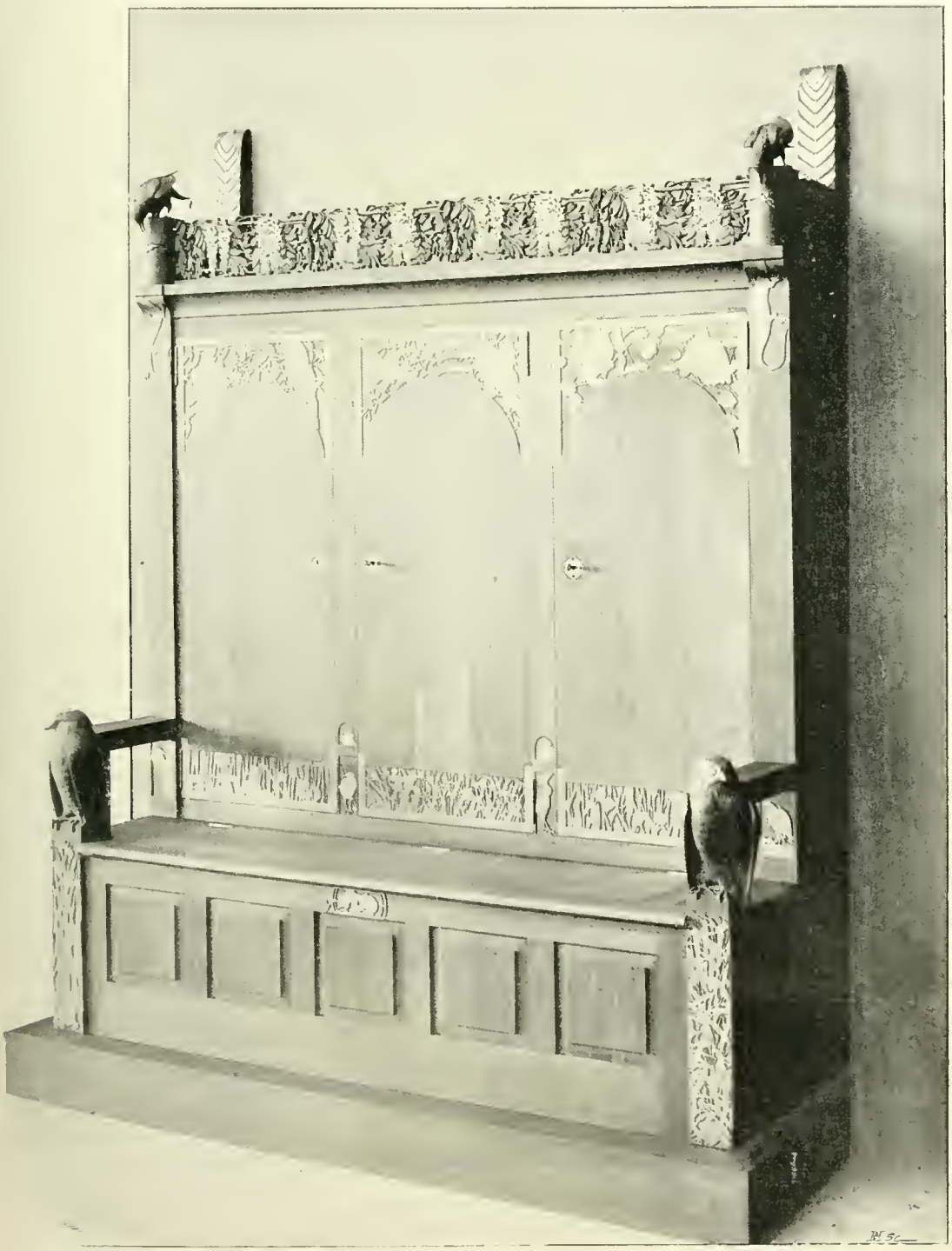
Plus de gêne, cette fois, plus d'effort, plus de souvenir intempestif du passé. Dans ces gobelets ovoïdes ou coniques dont les panses ont pris pour décor, tour à tour, la vigne évocatrice du vin, l'orge et le houblon dont le mariage est l'indispensable prélude de la bière, le pommier dont la fleur est l'emblème obligatoire du cidre, l'olivier dont le fruit donnera l'huile, une aisance inconnue se manifeste, un tact exquis a fait sentir à l'artiste l'exacte proportion dans laquelle le motif et la forme se convenaient. Ici, de franches saillies atténuées par le gras et le fondu de la facture, là des reliefs légers, faits de modulations insensibles, et toujours, entre l'ornement et la surface à orner, une heureuse et douce harmonie. Je ne vois à relever, dans l'ensemble, qu'un imperceptible détail dont la présence me choque : la division du gobelet à cidre en panneaux dont l'encadrement se relève en moulures et se complique, par places, de charnières destinées, dans la pensée de l'artiste, à rappeler nos armoires normandes. Complica-

Gobelet à la fleur de pommier (étain). M. BRATEAU.

tion inutile et fâcheuse; puérilité, sinon mauvais goût.

Mais n'attachons pas à une erreur, en somme

aussi mince, plus d'importance qu'il ne faut. Elle n'enlèvera rien de sa spontanéité à l'éloge de passer à un autre sujet, d'observer l'analogie frappante qui existe, pour la mode de



Banquette d'antichambre (Voir page 108). M. LAMBERT.

que tout homme de goût, dans son for intérieur, a porté sur ces produits d'un art raffiné. Je n'insiste donc pas. Je me contenterai, avant composition et d'interprétation de la nature, entre ces gobelets et ceux du trésor d'argenterie trouvé, il y a deux ans, à Bosco-Réale

dans les ruines d'une villa pompéïenne. Le retour à la simplicité que nous saluons avec une joie sans mélange chez Brateau, et qui est pour nous l'indice le plus sûr de son affranchissement, ne lui a-t-il pas été dicté par les pièces exquises que des orfèvres grecs ont modelées, voilà dix-huit cents ans, pour un riche Romain contemporain de Tibère ou de Néron?

Paravent. M. CHANTEAU.

Je serais bien surpris si l'inspiration du gobelet à l'olive et celle du gobelet à la vigne ne venaient en droite ligne du Louvre, où ces merveilles d'art antique ont pris place, et je féliciterais volontiers M. Brateau d'avoir pris cette leçon des anciens. Jamais il n'a existé d'art plus libre et en même temps plus réglé, plus fantaisiste et en même temps plus choisi. La recette la plus sûre pour faire neuf est encore de prendre exemple sur eux.

* * *

On avait pu croire, il y a quelques années, à une renaissance des industries artistiques du cuir. Je crains bien que cette renaissance, à laquelle nous avons tous applaudi, n'ait eu la durée d'un feu de paille. A vrai dire, elle s'est bornée à la reliure, et c'est peu.

Par cela même qu'elle est artistique, une reliure est un travail d'exception, accessible seulement au petit nombre. La production en est donc forcément limitée. On relie d'ailleurs de moins en moins. Plus le goût de la lecture se répand, plus on achète de livres, moins on s'inquiète de les faire habiller solidement. Les ouvriers expérimentés se font rares. Ils se font d'autant plus rares qu'entre la reliure et les autres métiers où l'on travaille le cuir, il n'existe plus aujourd'hui le plus léger point de contact. La reliure, dès qu'elle est faite avec soin, devient un art: où voyez-vous, dans la maroquinerie, dans la gainerie d'à présent, quoi que ce soit qui évoque l'idée d'art?

Il en était jadis autrement.

Quand on examine, à Cluny ou dans les belles collections d'amateurs, les trousses, les

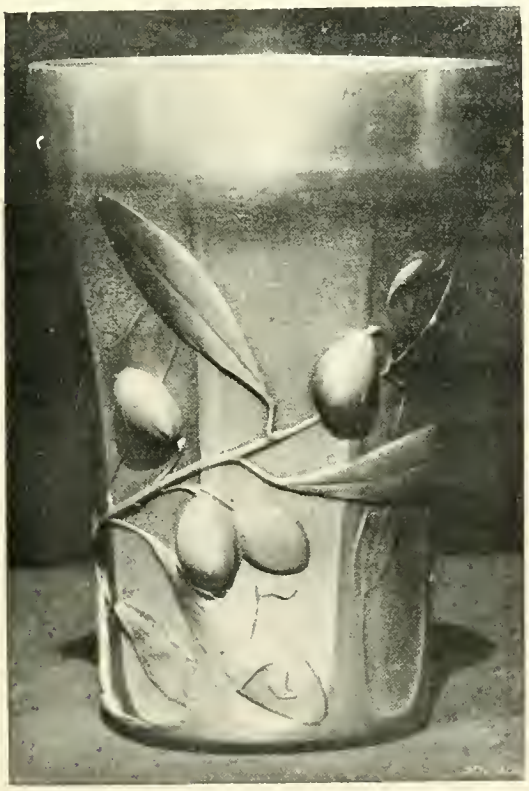
Garde de livre (modelée à la main). M. SAINT-ANDRÉ.

coffrets, les étuis, les boîtes à livres, à hosties, aux Saintes-Huiles, que d'humbles artisans, au xve ou au xvie siècle, décorèrent de si précieux cuirs gaufrés, on ne pense pas sans tristesse aux horribles travaux en cuir brut qui constituent l'unique ressource des maroquiniers et des gainiers d'aujourd'hui. Pour les ouvrages de luxe comme pour ceux de pacotille, même matière dénuée d'ornement. Elle est plus choisie dans les uns, elle s'encadre dans des montures plus riches, — et c'est tout.

Il me semble pourtant que jamais le moment n'a été plus propice pour essayer de faire renaître quelques-unes de ces industries artistiques jadis si florissantes, et d'un effet si original et si franc. Le cuir est à vil prix. Des pampas de la République Argentine et des plaines du Farwest, la dépouille des bœufs, des vaches, des moutons arrive sur nos marchés, chaque année, par centaines de milliers de douzaines. Pourquoi n'en pas profiter pour remettre en honneur la matière et l'appliquer aux mêmes usages décoratifs qu'autrefois ?

Sans doute, il n'y a plus de raison, de nos jours, pour ressusciter les tentures de cuir à sujets dont on se servait couramment au xive siècle, et que les tapisseries flamandes détrônèrent ; mais qui nous empêche de renoncer, pour la fabrication de l'article de luxe, aux cuirs de Cordoue en carton et de les remplacer par un cuir naturel ouvré ? Il ne serait nullement nécessaire de tendre en entier de ce cuir les murs d'une antichambre, d'un fumoir ou d'une salle à manger ; il suffirait, pour obtenir l'effet désiré, d'exécuter des panneaux de dimensions moyennes, qui s'encadreraient dans des moulures de bois.

Je ne serais pas moins heureux de voir revivre les tapis de pied en cuir. Au lieu des



Gobelet à l'olive (étain). M. BRATEAU.

moquettes à la mode qui emmagasinent si bénévolement la poussière pour nous la restituer, assaisonnée de microbes, au moindre de nos pas, je trouverais agréable et logique de

marcher sur un tapis de cuir facile à entretenir, à nettoyer, à balayer, à laver. Ces tapis, au XIVe siècle, étaient d'un usage constant dans les habitations princières et royales; on les décorait de motifs de feuillages, encadrant l'écusson du maître. Ce serait une industrie productive à recréer.

Les procédés de décoration ne manqueraient pas. Le fer chaud dont on se servait au Moyen Age pour imprimer les silhouettes d'hommes et de bêtes ou les rinceaux de feuillages, serait avantageusement remplacé par la pyrogravure dont on est arrivé à tirer, pour le cuir aussi bien que pour le bois, des effets particulièrement larges. Pour l'article à bon marché, l'estampage donnerait des résultats pratiques, peu coûteux et d'une très belle tenue

Quant à la maroquinerie, elle gagnerait infiniment à revenir aux anciennes traditions du cuir repoussé. Le succès obtenu au Champ de Mars par les spécimens de boîtes et de coffrets que Mme Waldeck-Rousseau a revêtus d'une décoration de ce genre, ne me laisse aucun doute à ce sujet. Il suffirait qu'un magasin parisien un peu achalandé mît en vente quelques jolies pièces du même ordre, pour éveiller la curiosité générale. En huit jours, l'article serait lancé.

Nous n'avons malheureusement pas revu, cette année, l'équivalent des beaux panneaux de cuir martelé, repoussé et teinté, exposés les années précédentes par Lepère et par Victor Prouvé. Ces essais avaient ravi le public: ils n'ont pas ému le fabricant, et les artistes mêmes qui les avaient entrepris paraissent y avoir renoncé.

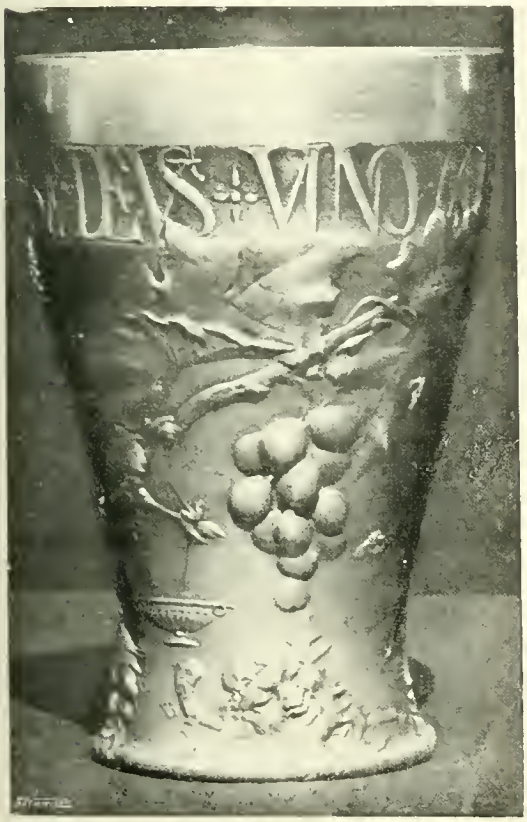
Seul, Saint-André continue, avec la même conscience, la même persévérance, la même perfection de main-d'œuvre, les études auxquelles il s'est livré depuis trois ans pour ouvrir au travail du cuir des voies nouvelles et pratiques. Tout en exécutant toujours, pour des gardes de livres, quelques-uns de ces motifs délicats en cuir de couleur, modelés à la main, par lesquels il a débuté, mais qui ne sont, comme tout ce qui concerne la reliure, que des travaux d'exception, il a étendu sa fabrication, cette année, à tout ce qui peut servir à la décoration. Sa série de bibliophores et de panneaux en cuir incisé, martelé, nous montre des modèles d'une conception large et franche, que l'industrie utiliserait à merveille. Il a ouvert, pour propager ses idées, un atelier d'élèves. Souhaitons-lui, dans son enseignement, tout le succès que sa courageuse initiative mérite.

Encadrement de panneau décoratif. M. BIGAUX.

A noter aussi, pour la perfection du travail, le buvard et les deux coffrets de Meunier. Cet artiste a compris, lui aussi, qu'outre la reliure, où il est passé maître, un vaste champ d'activité peut s'ouvrir à ceux qui connaissent le cuir et qui savent l'ouvrer. Peut-être ses ouvrages, exécutés presque tous en peau de bœuf, d'une très grande épaisseur, gagneraient-ils à être exécutés en peaux plus légères. Ils y perdraient cet aspect un peu dur qui caractérise toujours le travail sur peau de bœuf et qui rappelle parfois la sculpture sur buis. Il lui suffirait de changer sa matière pour obtenir des effets qui auraient toute la souplesse désirable.

En dehors des travaux que nous venons d'énumérer, nous n'avons vu, cette année, aux Salons, aucun essai de cuir ouvré applicable à des usages courants. Il faut aller rue de Provence, à l'*Art nouveau*, pour en voir. Dans un ameublement de salle à manger, que vient de faire exécuter M. Bing, on trouve des chaises dont le siège

et le dossier, revêtus de cuir de vache, ont été décorés par Mme Thaulow d'un motif largement conçu de nénuphars, emprunté, si mes

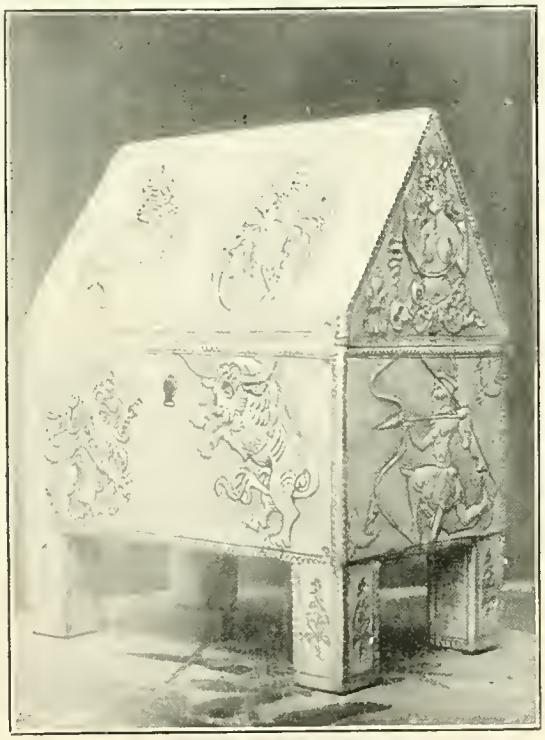


Gobelet à la vigne (étain). M. BRATEAU.

souvenirs ne me trompent pas, à Ranson. Les contours, fortement stylisés, sont dessinés en creux par la pyrogravure. L'effet, rehaussé de couleur, est charmant.

Il serait à désirer que ce procédé si peu coûteux et si simple entrât dans la pratique. Il est pénible de se dire que la plupart des cuirs employés par nos fabricants de meubles, pour leurs siéges, nous viennent tout faits de l'étranger; il est plus pénible encore de s'avouer que nulle part on ne travaille le cuir, industriellement, comme en Allemagne et que, même parmi les objets d'art exposés sous des noms français au Salon, il s'en voit qui ont été fabriqués outre Rhin. Ce ne sont pas les meilleurs, et la raison qui en a fait adresser la commande à des ateliers allemands ne saurait être qu'une raison de bon marché Le fait n'en est pas moins regrettable. Nous le signalons sans trop espérer qu'il ne se renouvellera pas.

On n'a pas suffisamment insisté, dans le compte rendu des Salons, sur le bel ensemble de pièces céramiques exposé aux Champs-Élysées par M. Charles Robalbhen. Ce sont des faïences au grand feu, des vases de formes très simples, comme on en peut juger par les reproductions insérées dans notre dernier numéro et par celle qui accompagne cet article. La décoration, très simple également, est d'une note absolument neuve. L'artiste semble avoir été préoccupé, avant tout, d'enlever à la faïence cet aspect trop brillant qui nous choque dans la plupart des ouvrages exécutés depuis dix ans, même par nos meilleurs céramistes. Sur des fonds légèrement granulés, de manière à empêcher la lumière de se concentrer sur un point, ce qui arrive dans les surfaces trop lisses, M. Robalbhen a posé des décors exclusivement végétaux, feuilles et fleurs, soigneusement adaptés à la forme du vase, feuilles élancées de roseaux pour les formes allongées, fleurs épanouies et largement exécutées pour les formes ventrues.



Coffret au Zodiaque. Mme WALDECK-ROUSSEAU.

Les émaux employés sont très mats. La décoration est, le plus souvent, ton sur ton. Les effets obtenus sont exquis. On ne saurait trop en signaler l'aspect savoureux, la fraîcheur, la sobre et harmonieuse richesse. Nous avions

vu de M. Robalbhen, l'an dernier, une demi-douzaine de plats qui dénotaient déjà un goût

Vase en cloisonné. HEATON.

sûr et des recherches vraiment personnelles, mais qui ne faisaient en rien présager le décisif envoi de cette année. C'est une magistrale et brillante réussite.

Il serait injuste d'omettre, parmi les céramiques, les plats en faïence de M. Viat qui, pour être traités dans la même note que ceux dont je parle plus haut, n'en méritent pas moins d'attirer l'attention. Mêmes qualités que chez M. Robalbhen ; le décor en est simple comme la composition ; la couleur en est savoureuse, l'aspect gras. La richesse en est réconfortante et douce à notre œil.

J'aurais tenu à pouvoir ajouter quelques mots sur les peintures et sculptures décoratives, auxquelles nous n'avons pu, jusqu'ici, consacrer qu'un espace trop mesuré. Les chefs-d'œuvre n'y sont pas en majorité, mais les œuvres bien conçues et charmantes y abondent. On y reviendra dans le prochain numéro.

THIÉBAULT-SISSON.

ORFÈVRERIE ET BIJOUX

L'objet d'art, tel que nous l'entendons, est d'une création tout intime : le potier modèle, colore et cuit lui-même ses grès ; l'émailleur ne quitte pas un seul instant son œuvre qui s'achève dans la fournaise, et le relieur pyrograve, patine et colore lui-même ses cuirs. C'est l'intimité absolue ; l'objet achevé est bien le reflet de la volonté, des craintes ou des doutes de l'artiste. A la somme des soucis que notre société si mouvante rend encore plus vifs, un autre est venu s'ajouter, comme à plaisir : celui d'être original.

On pense à tort que l'originalité est l'effet d'une grande imagination, qui fait de grands efforts, et à tout prix on cherche à se créer une personnalité. On n'est pas *soi-même* dans la recherche, comment le serait-on dans le résultat ?

Cette remarque faite, entrons dans le détail des objets d'art exposés aux Salons, et commençons par le plus ancien, celui des Champs-Élysées.

Un bronze nerveux, à patine dorée, nous y

Vase. M. GALLÉ.

attire : c'est un Bonaparte en Égypte. Le jeune conquérant, sec, rongé par la fièvre, est fièrement campé dans un riche costume, sur un

cheval couvert de broderies d'Orient et d'un tapis de selle d'une incomparable beauté. Le cheval a conscience du triomphe de son maître; il trépigne gaiement sur les lauriers dont la route est jonchée. Bonaparte salue, le chapeau dans la main droite. A son visage et à son geste hautains, on sent qu'il prend possession de ses vaincus. C'est la conquête définitive qui s'opère.

Un phrénologue dirait, en voyant le buste placé à côté :

« Cet homme était doué d'une mémoire prodigieuse, d'une âpreté et d'une ambition au delà de ce qu'on peut rêver, il était organisateur, volontaire, envahissant, égoïste, courageux et sans amour..... son œil est celui des condottieri du xve siècle... sa vie fut une longue fièvre. »

L'observateur, à la vue de la Victoire qui hurle sous le revers de l'habit, saurait quelle fut la fonction de cet homme étrange, et apercevant, dans l'ombre du torse, un aigle prêt à s'élancer, il dirait : « Ce fut Bonaparte. »

Bonaparte entrant au Caire (statuette bronze). M. GÉROME.

Ce buste est moins un portrait qu'une synthèse.

Nous devons à M. Gérôme ces deux œuvres.

Tout auprès, un petit groupe, *Odette et Charles VI*, où M. Théodore Rivière affirme définitivement sa maitrise. Il y fait un emploi

très judicieux du bronze, du marbre et de l'ivoire. Voyez comme le bronze convient bien à la tête dure de Charles VI, et l'ivoire au doux visage d'Odette.

Plus loin une intéressante composition de

Boucle bronze. M. V. PROUVE.

M. Allouard, la *Pêche*. Sur un vase de bronze noir, est assise une Japonaise, à la coiffure touffue, agrémentée d'épingles à tête de corail. Au bout de sa ligne, est accroché un poisson sculpté sur la panse du vase.

La *Brunehilde* de M. Belloc est animée d'un bel élan de fougue guerrière; la statuette du *Czar Nicolas II*, de M. Geoffroy de Ruillé, est d'une allure très heureuse. Le *Dom Pérignon* de M. Chavaillaud, l'*Architecte du* XVe *siècle* de M. Cordonnier, l'*Armand Silvestre* de M. Rivière sont autant d'œuvres curieuses et d'une finesse d'observation qui est charmante. Quelle extase dans la physionomie du prieur qui vient d'inventer le vin de Champagne! Quelle concentration dans celle du vieux moine qui combine en silence des doubleaux et des formerets! Comme on sent la joie de vivre, la santé, l'humour, la gaieté dans le petit morceau de bronze où revit la plantureuse silhouette de notre brillant conteur.

J'allais oublier la petite statuette si caractéristique du peintre Weerts, exécutée par M. Bernstamm, et le petit *Poème de Pierre* de M. Derré, qui induit à la rêverie, tant la lumière est distribuée avec art sur « l'imagier » et les feuilles frisées qui l'entourent.

C'est encore le sens de la vie qui fait le charme de la *Vache* de M. Just Becquet, de la *Poule aux œufs d'or* de M. Frémiet, du *Cynocéphale* de M. Paillet, ou du *Combat de chevaux* de M. Gaulard. Le *Chat* de M. Carvin est sans pitié pour les pauvres moineaux terrifiés à la vue du monstre.

Sous son enveloppe rugueuse, percevez-vous l'intelligence de l'éléphant qui aide son cornac à grimper sur sa tête? M. Valton, qui est l'auteur de ce morceau, n'est pas un artiste banal.

Voici les vitrines de M. Engrand. La plus grande contient quelques pièces remarquables. Son *Tigre étouffant un singe* est surtout d'une justesse expressive très rare.

La seconde vitrine ne contient que le coffret à bijoux, les *Trésors*. La cassette est de forme elliptique. Sur ses parois, quatre figures, à peine saillantes, étalées sur les quatre griffes qui soutiennent le coffret; sur le couvercle, un peu sec peut-être, une figure de la *Fortune* étendue; près d'elle, sa roue ailée; à ses pieds, disséminées, des pièces d'or. Dans sa course vagabonde, la déesse est venue tomber là; elle est morte pour tous, et son dernier asile est ce coffret. Telle a dû être l'idée de l'artiste; elle est charmante, avec un brin de philosophie.

De M. Blondat, un encrier de bronze d'une belle patine, que complète une souple figure de femme, la *Pensée*.

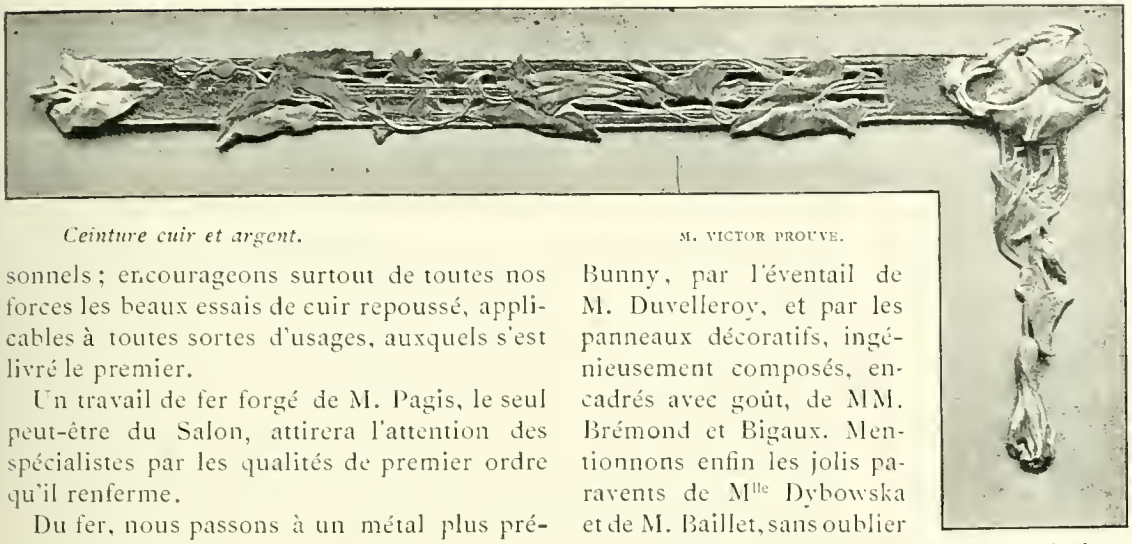
M. Moreau-Vauthier nous montre une *Jardinière*, soutenue par deux figures finement modelées; M. Lelièvre, un vide-poche, *le Renard et les Raisins*, vraiment original dans le bon sens du mot.

Parmi les étains de MM. Ledru, Paynot,

Coupe argent. M. PEUREUX.

Bordeaux et Methey, quelques jolies pièces bien conçues dans les formes exigées par la matière.

Notons les belles reliures de MM. Saint-André et Petrus Ruban, deux artistes très per-

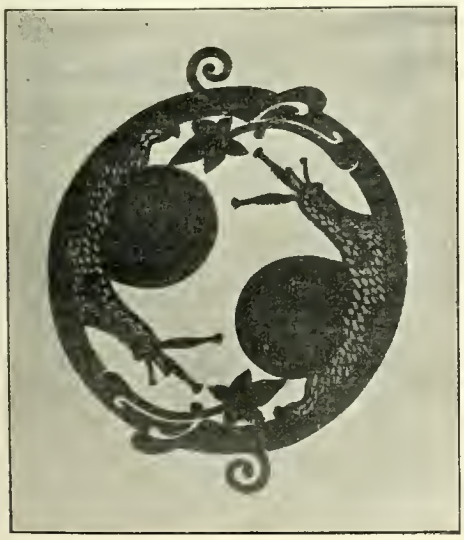


Ceinture cuir et argent. M. VICTOR PROUVÉ.

sonnels ; encourageons surtout de toutes nos forces les beaux essais de cuir repoussé, applicables à toutes sortes d'usages, auxquels s'est livré le premier.

Un travail de fer forgé de M. Pagis, le seul peut-être du Salon, attirera l'attention des spécialistes par les qualités de premier ordre qu'il renferme.

Du fer, nous passons à un métal plus précieux : l'or. En dehors de M. Lalique, l'orfèvrerie a des représentants qui ne sont pas sans valeur : M. Gueyton, par exemple, avec un *Parot* où la nature, prise pour guide, a fourni un modèle de coupe assez original, mais reposant sur un pied d'une conception illogique ; M. Guerchet, qui enchâsse des cristaux polychromes dans des formes ajourées d'orfèvrerie et dont le petit vase décoré de nénuphars est d'un réel intérêt ; M. Fouquet, qui expose dans sa vitrine une très belle chaîne, formée de perles, alternant avec des



Détail de tenture. M. BASTARD.

grains d'or ciselés ; enfin, M. Paul Richard.

A cette catégorie, rattachons les verres gravés de M. Harant, bien formés et riches en couleur, et terminons par les tapisseries très distinguées de MM. Bellery-Desfontaines et Bunny, par l'éventail de M. Duvelleroy, et par les panneaux décoratifs, ingénieusement composés, encadrés avec goût, de MM. Brémond et Bigaux. Mentionnons enfin les jolis paravents de Mlle Dybowska et de M. Baillet, sans oublier l'intéressant effort de M. André Boutard, dont la monture mériterait d'encadrer autre chose que les médiocres vitraux de M. Laumonnerie.

Au Champ de Mars, l'ensemble est plus riche et dénote plus de hardiesse dans la recherche. C'est une abondance d'impressions, de sensations, dont l'artiste quelquefois n'a qu'à demi conscience : tout cela s'agite, se presse et s'exprime difficilement en une suite continue. Le moment de la synthèse n'est pas encore venu.

Semblables au savant, qui de l'observation des maladies les plus diverses déduit les préceptes de la bonne santé, certains artistes, attirés aujourd'hui par l'étrangeté, reviendront à des formes plus rationnelles, et lentement ils établiront une esthétique nouvelle.

Les reliures mystiques de M. Belville, d'une simplicité voulue, accusent peut-être un peu moins de richesse qu'on ne serait tenté de le croire ; cependant, la reliure du « Cantique des Créatures » marque une connaissance parfaite des matières employées. Ceci pourrait aussi s'appliquer à M. Marius Michel, dont la vitrine contient de beaux spécimens de reliures riches.

M. Mathey, avec une toute petite chose, quelques feuilles de gui ciselées dans un morceau de cuir, nous laisse entrevoir ce que peut un véritable artiste.

M. Meunier a déjà fait ses preuves : il nous faut signaler, en même temps que la variété de ses envois, la perfection de leur exécution.

La vitrine de Mme Waldeck-Rousseau se rattache en plusieurs points au travail du cuir :

on y remarque, entre autres morceaux assez fins, une reliure formée de feuilles de maronniers, une autre, pour le *Livre de la Fortune* de Jean Cousin, qui est d'une curieuse harmonie rouge et verte, et un coffret en forme de petite châsse, où les signes du zodiaque sont gravés sur un cuir chamois.

Boucle bronze. M. V. PROUVÉ.

Notons le paravent un peu japonais de M. Chanteau, celui de M. Caruchet, et ceux de M. Francis Jourdain, d'une originalité charmante. La *Nuit de Fête*, par exemple, est le résultat d'une observation très fine : sur un beau ciel bleu profond, se détachent quelques lanternes vénitiennes, d'une jolie lumière orangée.

Les *Soleils* de M. Grellet, et l'*Adam et Eve* de Mme van Mattemburgh, comptent parmi les meilleures œuvres exécutées en tapisserie.

Le panneau de M. Reculon est une œuvre décorative d'un sentiment des plus délicats. Le jeu de cartes de M. Des Gachons n'a qu'un défaut, à mon sens : celui d'être très peu lisible.

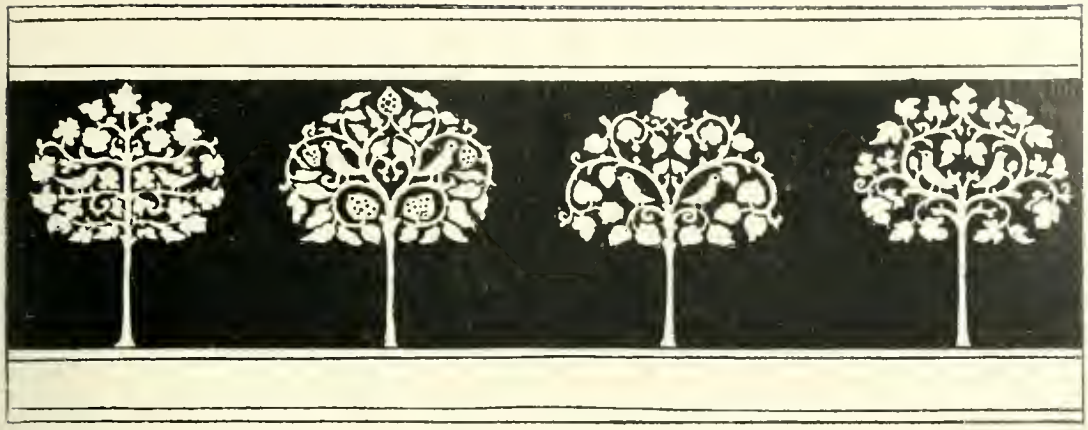
Notons encore les jolis meubles de coin de M. Hérold, la boîte à gants très artistique de Mlle Jacquinot et le petit coffret de M. Paulian.

Enfin, quelques cires, bronzes ou pièces d'orfèvrerie. De M. Aubé, un *Souvenir des fêtes des 6, 7 et 8 octobre 1897*, destiné à être exécuté en vermeil et cristal de roche ; la glace de Mme Egoroff, le cartel en échinide de M. Jouant. De M. Nocq, une vitrine remplie d'art. Impossible de nous arrêter au détail des pièces si ingénieusement variées et d'une inspiration si moderne, qui font de sa modeste vitrine, au Champ de Mars, une reposante et fraîche oasis. Bornons-nous à relever le caractère tout particulier de nouveauté qu'il a su donner au travail de l'argent, de l'ivoire ou de l'or en le relevant d'incrustations de pierres précieuses qui chatoyent, sur les surfaces lisses, comme des gouttes de lumière colorée.

De M. Peureux, une coupe faite de ressouvenirs pompéïens ; de M. Prouvé, enfin, une série superbe de bronzes où nous n'aurions qu'à louer, si nous ne trouvions inadmissible, à cause de leur poids, l'idée de diadèmes en bronze. Quant à la poignée de porte, autour de laquelle s'enlace une figure de femme en bronze vert, elle peut compter parmi les créations les plus parfaites de l'artiste.

RENÉ BINET

Masque (émail). M. HIRTZ.



Grille en metal doré. C. F. A. VOYSEY.

L'Arbre dans le Dessin d'Ornement Anglais

En 1753, William Hogarth, qu'on peut à juste titre considérer comme le créateur de l'école moderne de peinture anglaise, est l'auteur d'un livre intitulé *Analyse de la Beauté*. De cet ouvrage, on ne se rappelle guère aujourd'hui qu'une seule chose, c'est que certaine ligne courbe est « la ligne de beauté. » Il peut paraître tout d'abord fantaisiste de remonter à cette ligne pour trouver l'explication du mouvement actuel accusé par le dessin d'ornement anglais; c'est là, pourtant, une théorie pleine d'attirance.

Papier peint "La Forêt", dessiné par M. H. Wilson.

Cette ligne mollement ondulée, qui dessine le contour de la forme nue, Hogarth la regardait comme vivante, consciente, animée. A côté de celle-ci, toutes les autres lignes qui se rattachent à une base géométrique semblent n'être que le produit de la mécanique. Elle, au contraire, provient directement de la nature et se refuse au contrôle des mathématiques.

Faut-il regarder comme exagérée l'idée qui nous porte à retrouver un rapport entre cette ligne et le dessin d'ornement actuellement en vogue dans la Grande-Bretagne? On peut citer un millier d'exemples à l'appui de cette théorie; or, toute théorie qui repose sur des preuves tangibles doit être admise comme ayant la valeur d'un axiome.

Dire que les grandes écoles de la Grèce ou celles du Moyen Age basaient leurs sujets d'ornement conventionnel sur des carcasses géométriques, est aussi une idée qui a de l'attrait, alors même qu'elle n'est point foncièrement vraie. L'art de l'antiquité classique e-

celui de la Renaissance italienne, au même titre que l'art qui ne date que d'hier, proviennent tous les trois d'enroulements et de volutes qu'on peut mesurer scientifiquement. De même aussi,

Frise. ARTHUR SILVER.

dans l'art gothique, une bonne part de l'ornementation se réclame de la géométrie ; à d'autres époques encore, la construction rappelle par ses lignes l'influence du règne végétal — les branches, le feuillage, le tronc élancé de géantes fougères, les entournements bizarres d'une herbe au bord de la route.

Actuellement, les ornemanistes de l'école nouvelle prennent la ligne inspirée à Hogarth par le contour charnel, et la revêtent de fleurs et de feuilles. Peut-être ne savent-ils pas que c'est Hogarth qui les inspire. Ils l'empruntent, il est vrai, tout droit de la Perse, ou du Japon, ou à quelque autre style de l'Orient dont l'influence se retrouve dans l'art sarraccénique et qu'absorba l'œuvre gothique. Ils peuvent de même se tourner vers l'Occident et la prendre, cette ligne, dans les sujets de décoration faits par Elihu Vedder pour les *Quatrains de Kheyam*. Mais, quelle que soit sa provenance, c'est toujours la même ligne onduleuse, celle de la personnalité, de la croissance humaine, qui les maîtrise. Cette ligne fantasque, coquette, impertinente ou suave, à leur gré, ils ont soin de ne la point faire trop saillir dans leurs sujets. De même que le squelette, si ce n'est pour le photographe avec ses rayons X, se voile aux yeux de tous sous les dehors de la carnation, de même aussi la ligne onduleuse, serpentine n'est visible que pour l'œil exercé. Elle s'y trouve pourtant, et le plus souvent à l'appui de cette seule théorie, que la symétrie des végétaux se réclame de la souplesse élancée de la forme humaine. L'arbre, qui parait si raide, s'est amolli.

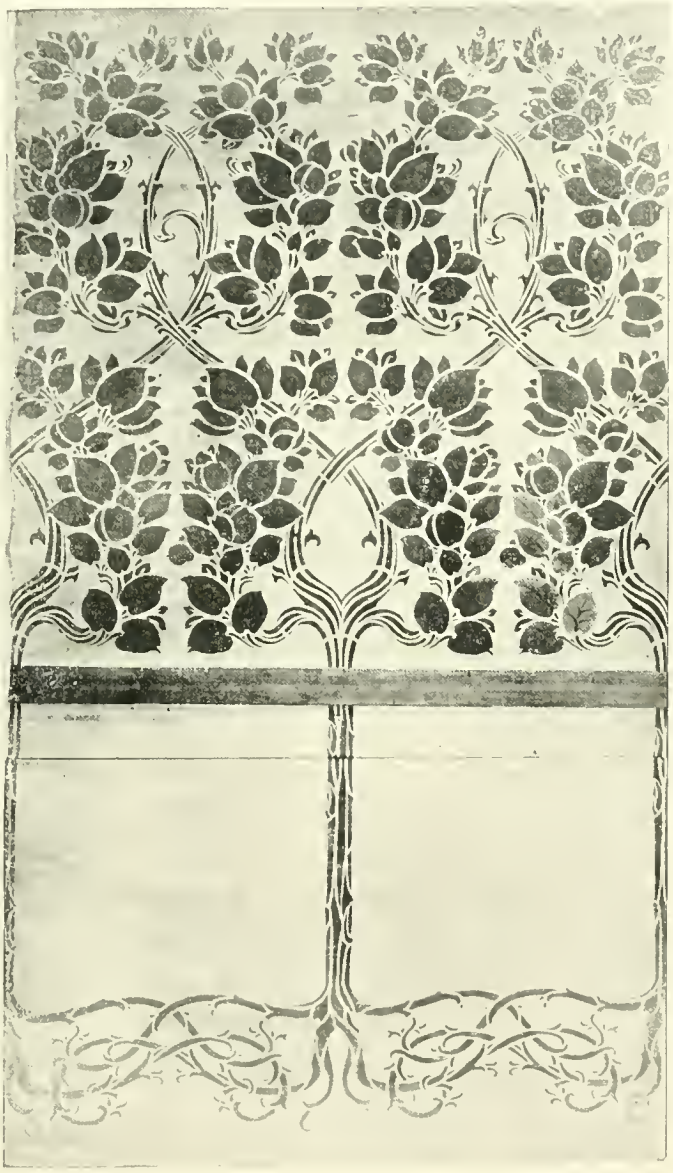
Jusqu'à ce jour, à quelque ligne qu'on s'arrêtât pour servir de carcasse géométrique à un dessin, on la garnissait le plus souvent de fleurs ou d'accessoires de pure fantaisie. En Angleterre, au contraire du Midi ensoleillé, les fleurs ne sont que des hôtes de passage pendant la courte saison estivale, tandis que toujours l'arbre demeure. Soit consciemment, soit effet du hasard, le dessinateur de l'école moderne, qui est en général un disciple de Wagner, un doux réformateur politique, et dont l'esthétique se révolte à la seule idée du convenu — ce qui parait être une anomalie chez un peuple aussi respectueux du passé — le dessinateur anglais, dis-je, éprouve de nos jours une faiblesse marquée pour la ligne erratiquement ondoyante et serpentiforme. Chaque artiste a sa serpentine, qui lui est propre; c'est sa formule, selon son caractère en raccourci, son message au monde.

Poncif. ARTHUR SILVER.

« L'artiste, a dit M. Zola, voit les nations à travers un tempérament. » Si le faiseur d'images, de statues, de livres, de poèmes, est libre à ce point dans ses allures, pourquoi le faiseur de dessins ne le serait-il point? En

Angleterre, quelques-uns d'entre eux ont eu cette audace et le mouvement actuel en est résulté.

Dante Gabriel Rossetti, poète, peintre et mystique, eut l'initiative du mouvement. Il était continué par William Morris, un Anglais typique celui-là, fidèlement attaché à son idéal qui était le Moyen Age, dévoué jusqu'à la cagoterie dans son respect pour l'autorité du précédent, hardi en ses théories socialistes. Tout d'abord, le mouvement se dessina avec un caractère entièrement gothique, ce qui pour un Anglais d'éducation insulaire est une forme d'art essentiellement britannique. Puis, à mesure que s'éleva une génération nouvelle, ceux qui arrivèrent à savoir la vérité pour avoir étudié l'art à Paris, ou pour avoir fait plus amplement connaissance avec l'Italie, et qui purent se rendre bien compte de ce fait que les races latines sont les maîtres et les plus grands artistes du monde, ceux-là s'en revinrent dans leur pays sans témoigner une bien grande épouvante de la découverte ; ils se mirent à l'ouvrage, s'efforçant d'être de loyaux imitateurs ; mais ils ne tardèrent pas à être pris d'inquiétude. Ils s'évertuèrent de leur mieux à rester cosmopolites ; à ne pas être de simples pasticheurs de la France, où la légende de l'art est encore vivante ; ni de l'Italie, où elle se conserve à l'état de fossile chez les habitants ; en un mot à être eux-mêmes, c'est-à-dire Anglais, tout en s'assimilant l'ensemble des connaissances artistiques répandues sur le continent.

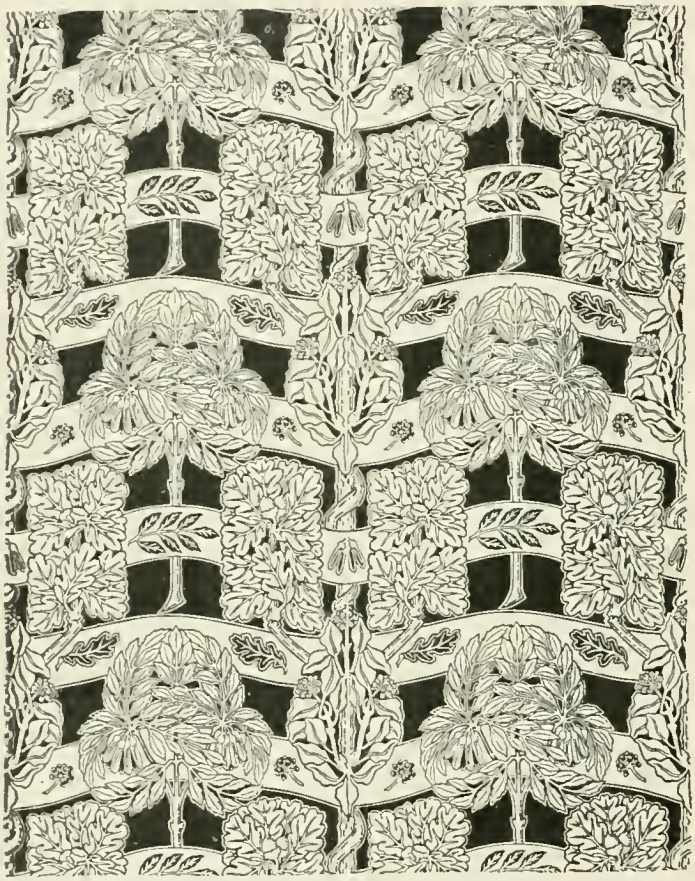


Poncif d'après C. Harrison Townsend. ARTHUR SILVER.

Ils avaient à cœur de démontrer qu'en Angleterre la Princesse, après tout, n'était qu'endormie, et ils espéraient la réveiller d'un baiser. Une rivalité entre la France et l'Angleterre s'ensuivit ; telle la jalousie de deux sœurs également belles devant l'amour. Il lui tardait, à cette dernière, de montrer à quel point, elle aussi, avait le culte de la beauté, et, comme elle avait pour le verdict de Paris le même respect que les Grecs avaient pour leurs déesses, elle fit semblant de ne tenir nul compte de ce que disait Paris. Aujourd'hui que Paris se montre un peu curieux à l'égard de l'art britannique, l'Anglais est charmé au-delà de toute expression. Au fond de son cœur, il estime à plus haut prix l'approbation de Paris que celle de toutes les autres nations ; et ce compliment, qui lui vient de la ville toujours fidèle envers l'art, le touche plus profondément que ses préjugés séculaires ne lui permettent de l'admettre. Si Paris pouvait un seul instant comprendre la haute estime que l'Anglais d'éducation ressent pour elle, le sort des nations serait changé.

Mais, c'est une banalité que de dire la vérité,

et, en tant qu'Anglais, peut-être vaut-il mieux affecter l'insouciance quant au verdict de la



Papier peint " Le Chêne, le Frêne et le Lierre ", exécuté par MM. Jeffrey et Cᵒ.

nation que nous admirons le plus. Nous n'avons pas pour objet, en cet écrit, d'apprécier la valeur artistique du dessin d'ornement de l'école anglaise : notre seul but est de discuter l'emploi de l'arbre dans les dessins réguliers.

Pour ce qui est de la décoration, c'est surtout le bouquet de fleurs ou la branche chargée de fruits qui a inspiré l'artiste; l'arbre, si élastique, si plein de détails, si énigmatique en son anatomie, l'a fort peu souvent captivé. Il est vrai de dire qu'en Assyrie, un certain convenu était de mise : aussi les arbres de Ninive ne rappellent-ils pas plus la réalité que le chèvre-feuille grec ne ressemble à la fleur de ce nom.

L'arbre figure dans la décoration byzantine et romane, de même que dans les soies faites en Sicile à une époque aussi rapprochée que le XIVᵉ siècle. On en voit également dans les marques d'imprimeurs qui existent sur les pages de titre des livres gothiques. On peut citer les suivants parmi un plus grand nombre : Coutan, Paris, 1492 : Jehan Lecoq, Troyes, 1500; Jehan Petit, Paris; Simon de Collines, Paris, 1502; Peter Treveris, Londres, 1514.

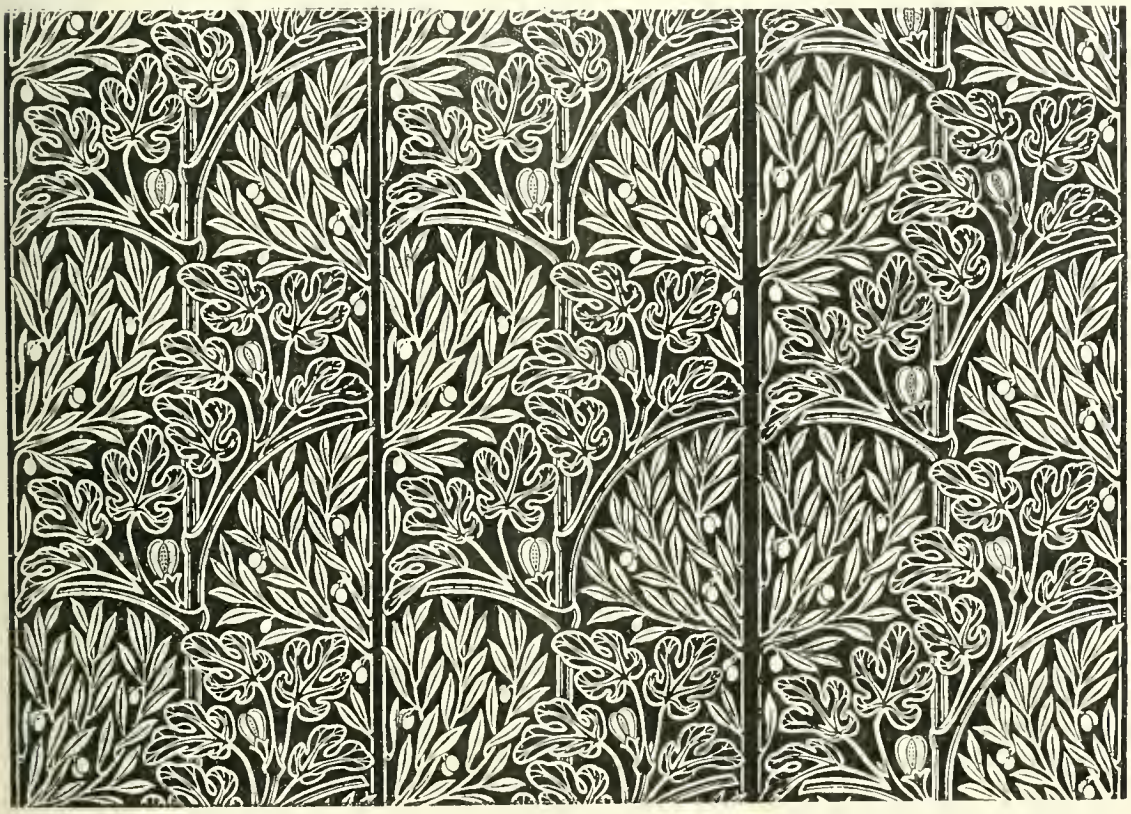
Aujourd'hui, en Angleterre, l'arbre domine entièrement l'école du dessin d'ornement. Muni d'un serpent qui s'enroule à même le tronc, il offre un symbole théologique, de même qu'un oranger, qui porte ensemble ses fleurs et ses fruits, offre l'emblème de l'épanouissement de l'art séculaire et ses résultats.

Mais l'arbre de la marque d'imprimeur, droit, infléchi, est devenu, lui aussi, souple et sinueux. On n'insiste plus sur la verticalité de ses lignes. Son tronc jadis rigide se coule, obéissant à la ligne. Son feuillage s'est simplifié, est devenu rare ; une douzaine de feuilles remplacent les milliers de la nature. Ses racines sont souvent exposées et apparaissent comme les tresses hérissées de serpents de la Méduse. Ces racines, qu'on trouve dans l'*ex-libris* dessiné et gravé sur bois par M. Charles Ricketts, révèlent de nouveaux mystères. Leurs courbes se rou-

Motif de tenture. ARTHUR SILVER.

lent et s'entortillent ; souvent, elles enserrent une tête de mort dans leurs replis. Mais

rigides ou plastiques, quelles que soient les formes qu'elles affectent, elles servent à décorer un espace déterminé, que ce soit une frise, un panneau, ou comme unité répété d'un dessin régulier.



Papier pour escalier (figue et olive). HEYWOOD SUMMER.

Un grand nombre d'arbres, toutefois, conservent encore la ligne verticale du tronc, et n'ont point subi l'influence du serpent de l'Eden ou de la ligne de Hogarth.

Parfois, comme dans le dessin géométrique de la plante curieuse que les Anglais appellent « honesty » — végétal de trop petite taille pour être qualifié arbuste et encore moins arbre, — les cosses à graines sont disposées comme des feuilles à des plans variés, et ainsi se trouve créé un arbre nouveau, inconnu à la botanique, comme on peut s'en rendre compte en examinant le relief en plâtre de M. George Frampton, que nous donnons ici. Dans la grille métallique, œuvre de M. C. F. A. Voysey, nous avons un autre exemple de l'arbre droit; de même aussi dans l'esquisse d'une frise, par M. Walter Crane. Dans le très ingénieux dessin géométrique de feu M. Arthur Silver, une disposition fort heureuse, suggérée, je crois, par M. C. Harrison Townsend, permet à l'ornement de s'étendre en hauteur, de manière à garnir le mur entièrement, quelle que soit son élévation. Dans d'autres exemples de frises ainsi que dans des dessins régu-

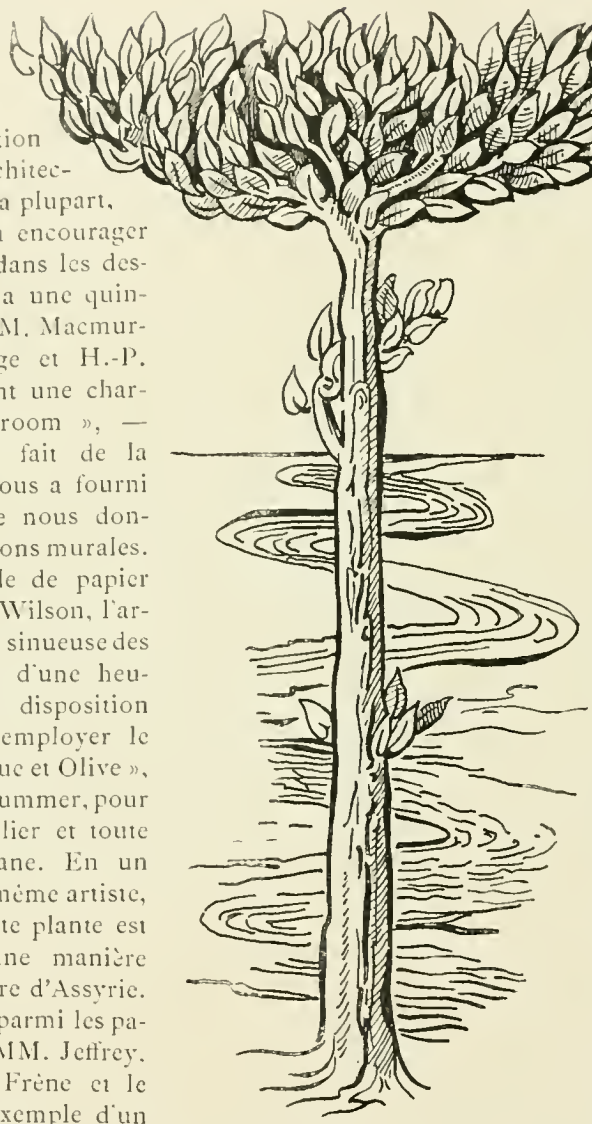
Fragment d'un bas-relief en plâtre coloré. GEORGE FRAMPTON, A. R. A.

liers à sujets répétés, dus au même artiste, l'arbre est utilisé avec une grande adresse.

La *Century Guild*, une association d'artistes et d'architectes, jeunes pour la plupart, fut la première à encourager l'esprit nouveau dans les dessins anglais. Il y a une quinzaine d'années, MM. Macmurdo, Selwyn Image et H.-P. Horne, exécutèrent une charmante « music room », — chambre où l'on fait de la musique — qui nous a fourni les esquisses que nous donnons des décorations murales.

Dans le modèle de papier peint dû à M. H. Wilson, l'arbre, avec la courbe sinueuse des lignes, est traité d'une heureuse façon. Une disposition habile permet d'employer le papier peint « Figue et Olive », de M. Heywood Summer, pour le mur d'un escalier et toute autre surface plane. En un autre modèle du même artiste, « La Vigne », cette plante est traitée suivant une manière qui rappelle l'arbre d'Assyrie. Un autre modèle parmi les papiers fournis par MM. Jeffrey, « Le Chêne, le Frêne et le Lierre », offre l'exemple d'un dessin entièrement fait de formes arborescentes; « La Forêt » et « Le Rosier » nous en fournissent d'autres combinaisons.

Un critique anglais a dit : « Pour être dessinateur, il faut d'abord savoir comment ne pas dessiner. » Ainsi l'arbre, complexe et infiniment exigeant, peut s'exprimer par des moyens tellement simples, que la formule n'en est qu'un pur artifice Savoir comment il ne faut pas dessiner, tel est le secret qui fait le succès de bien des dessins géométriques, et cette simplicité ne se voit nulle part d'une façon plus évidente que dans l'arbre, comme le font aujourd'hui les Anglais. Sa première manifestation remonte à l'Arbre de Vie, du Paradis terrestre; sa dernière se trouve dans un papier peint ou un cliché. Le serpent s'est perdu à travers les âges, mais on a gardé de notre vieil allié son mouvement flexueux et ondulé, et ce mouvement sert à cette heure comme motif décoratif dans les dessins.



Un arbre (fragment d'une frise). WALTER CRANE.

L'arbre, en ce moment, est la vraie marque distinctive, la signature avec paraphe. Sur les couvertures des revues d'art, sur les bouhls et la marqueterie, dans le métal repoussé, dans la gravure, les dessins géométriques, la tapisserie, partout l'arbre s'épanouit. Disséquer le nouveau venu, l'étudier froidement et scientifiquement serait absurde. Ce n'est, d'ailleurs, que sa spontanéité qui charme. Les illustrations qu'ici même nous donnons établissent de quelle manière la fantaisie britannique aime cet arbre. C'est la mode pour le moment, et son emblème se reconnaîtra toujours comme appartenant au style de l'époque qui sépare les deux jubilés de la reine Victoria.

Tenture pour la " Century Guild ".

Les roses de Vénus et les lis de la Vierge ne nous délectent plus; c'est « l'arbre du bien et du mal, » la source première du péché dans le Gan-Eden, qui prédomine à nouveau aujourd'hui en tant que

motif dans le dessin d'ornement contemporain.

Il faut être juste et ne pas oublier que l'arbre

Étoffe imprimée. M. ARTHUR SILVER.

figure assez couramment comme motif décoratif sur la faïence blanche et bleue de Delft, qui devint populaire comme accessoire à l'ameublement de style anglo-flamand. C'est ainsi qu'un grand nombre d'arbres isolés et raides se montrant sur les plats et les assiettes que les artistes, il y a quelques années, affectionnaient pour les accrocher à leurs murs, on a été naturellement amené à utiliser cet emblème comme ornement.

Souvent l'arbre se voit sur ces vieux canevas que les bonnes ménagères d'autrefois confiaient aux doigts de leurs jeunes filles, pour leur apprendre la broderie. Ici le végétal se présente à nos yeux comme un véritable Arbre de Vie, entortillé de son serpent et flanqué du Père Adam et de la Mère Eve, qui, chacun de son côté, montent la garde en manière de supports héraldiques. Sous cet aspect, l'arbre fournissait aux jeunes demoiselles le plus ancien exemple connu de la vie familiale, si chère au sentiment anglais. Ce groupe, qui se plaçait d'ordinaire au milieu du canevas, était souvent accompagné de petits arbres bizarres disposés en coquettes rangées, ou espacés symétriquement sur le fond du dessin. De cette façon, l'arbre s'offrait aux yeux de l'enfant comme une allégorie de la vie de famille à son origine — avec le serpent — et, pour éviter toute équivoque, on mettait, soit au-dessus, soit au-dessous de l'arbre, une maisonnette en briques rouges, garnie de cheminées, d'où la fumée s'échappait en sens contraire, par amour pour la symétrie.

Lorsque nos dessinateurs modernes adoptèrent cet emblème, ils l'étiquètent Yggdrasil, nom de l'arbre sacré dans la mythologie des Norses scandinaves. Ainsi donc, dès son introduction, l'emblème se présente à nous sous une forme qui témoigne, de la part de ceux qui s'en servent, une parfaite connaissance de sa valeur symbolique; c'est bien l'Arbre de la Science, éternel en sa durée, mais qui a besoin d'une nourriture quotidienne et dont la croissance ne cesse jamais. Envisagé à ce point de vue, l'Arbre est non seulement un symbole du premier jardin, mais de la science elle-même; en ce cas, il est des mieux appropriés à exprimer un retour vers la sagesse romantique et mystique, à la manière bonnement païenne de la libre nature, conversion

Ex Libris. Gleeson White

Dessiné et gravé sur bois, par CHARLES RICKETTS.

que les impressionnistes et l'école du plein air regardaient, d'ailleurs, comme amplement suffisante.

GLEESON WHITE.

Fragment de la décoration du Théâtre National de Prague. M. MIKOULASCH ALESCH.

L'Art décoratif en Autriche-Hongrie

LES TCHÈQUES

L'AUTRICHE-HONGRIE est un vaste conglomérat de nationalités rivales sinon adversaires, de pays diversement sinon contradictoirement caractérisés, de cultures historiques et même religieuses non seulement différentes, mais çà et là incompatibles et dont on a malaisément fait le tour. Un étranger peut vivre quatre ans à Vienne, s'intéresser à toutes les manifestations de l'art publiques et ne savoir en somme que fort peu de choses de l'état actuel des Beaux-Arts dans toute l'étendue de l'Empire, et surtout des Arts-Décoratifs, notoirement les industriels qui ne doivent généralement rien qu'à l'initiative privée et n'ont guère jusqu'ici forcé les portes des expositions.

A première vue deux grands groupes se dessinent : la forte majorité slave émiettée en politique par d'habiles groupements et alliages, mais faisant à elle seule tous les frais d'originalité de la culture artistique du pays, et la minorité allemande-hongroise qui, séparée des éléments slaves, se trouve réduite à rien et plus ou moins soumise aux fluctuations du goût cosmopolite et aux mots d'ordre partis de Londres, Paris et Munich, encore qu'elle ne leur obéisse qu'avec la plus vive répugnance et l'instinct conservateur le plus jaloux. Aussi tandis qu'il existe une école de peinture polonaise, il n'en existe pas de viennoise ou de hongroise ; à Vienne et à Budapest tout se fait par tentatives isolées que personne n'encourage, que souvent même personne n'aperçoit ou au contraire par protection de l'État et sous des dehors trop officiels pour être originaux. En Bohême, en Moravie l'instinct décoratif est tel et si complètement le lot du peuple, que sur tous les points du territoire tchèco-slovaque, c'est, depuis quelques années, une floraison d'efforts artistiques, dont l'apparition à Paris d'un Mucha par exemple n'est qu'un minime et superficiel indice. Prague offre une vingtaine de jeunes talents du même ordre, sans compter les artistes qui touchent plus profondément au sentiment populaire et plongent plus avant dans la fibre patriotique de la nation entière, ceux qu'il faut le plus étudier puisqu'ils apportent le plus de nouveau local à l'art universel, au lieu que d'apporter l'art du dehors à leur pays : ils exporteront un jour ou l'autre, leurs rivaux au contraire importent.

Nous voudrions essayer de faire le tour de la monarchie austro-hongroise en signalant aussi bien les efforts isolés que les tendances officielles et les œuvres qui en résultent, les

efflorescences d'art produites par toute une nation que celles germées du cœur d'un seul individu ou largement arrosées des faveurs de l'État : la restauration ou reconstruction de cathédrales, telles que celles de Fünfkirchen et de Cassovie en Hongrie, de l'église du couronnement à Budapest, de la cathédrale Saint Vit à Prague, aussi bien que les essais à Vienne d'illustration décorative de M. Leffler, de mosaïques de M. Veith, de broderies de Mme Mankiewicz, ou que à Prague, les naïfs jeux de cartes de Mikoulasch Alesch.

*
* *

Le Bohême doit passer première. Ce n'est pas son glorieux passé qui lui en donne ici le droit, mais comme nous venons de le dire, uniquement le fait qu'elle marche à la tête du mouvement. Pas de peuple qui ait plus que le Tchèque l'instinct décoratif. Dans les campagnes le paysan décore tout, sa maison, ses meubles, ouvragés déjà l'une et les autres, de sa propre main ; et les mêmes ornements qui courent depuis des siècles, toujours mêmes de style, toujours autres de détail, sur les murailles blanchies, les armoires et les bahuts, sont encore ceux que depuis le même temps immémorial les femmes prodiguent sur tout ce que leurs mains ont à toucher dans le ménage, le linge de table et de corps, la literie, les vêtements, les services, les couverts et même la nourriture : les gâteaux, certaines menues pâtisseries et les œufs de Pâques. Les enfants des moindres hameaux aux approches de Pâques enluminent de motifs identiques, aux couleurs naturelles ou à la cire colorée, les œufs cuits; les femmes en chargent les moindres pièces de leur accoutrement, et les broderies de ces dernières sont aussi remarquables par l'harmonie bizarre des couleurs que par la perfection du travail. Une fête populaire dans un hameau de Moravie est un spectacle comme aucun théâtre, sauf bien entendu le théâtre national de Prague, dans les opéras de Smetana par exemple, n'en peut figurer de plus joli, et plus le hameau est reculé plus les moindres détails de l'ensemble seront en harmonie et en intimité les uns avec les autres, depuis les tabliers brodés des danseuses jusqu'aux murailles enluminées des chaumines, jusqu'aux clayonnages artistement tressés des courtils. Un peintre slovaque de réel mérite s'est fait une spécialité de ces scènes où les tristes paysages verts sont comme fleuris des courtes jupes rouges, des manches et des coiffes blanches brodées des femmes et des superbes manteaux à dalmatique des hommes; il a nom *Jozka Uprka* et quoique provincial a une bien autre valeur que *Hans Schwaiger* et *Rumpler*, si connus à Vienne et à Prague et qui ont raconté les mêmes scènes.

Titre de livre. M. MIKOULASCH ALESCH.

Il va sans dire qu'un peuple aussi foncière-

ment, aussi instinctivement artiste ne peut pas cesser de l'être dès qu'il entre en contact avec l'art universel; souvent les campagnards devenus citadins, et passant de l'école buissonnière à l'école des Beaux-Arts de Prague, se laisseront d'abord complètement dérouter et s'imagineront que tout l'art consiste à marcher sur les traces de M. Brozik... Mais en général ils se retrouveront eux-mêmes à la première occasion. Il en est d'autres même qui ne cessent jamais de rester entièrement et purement tchèques et ce sont eux qu'il faut étudier comme transition nécessaire entre l'art décoratif national et l'art décoratif universel.

Le type actuel, c'est *Mikoulasch Alesch*, un têtu, un obstiné tchèque qui, de peur de perdre quelque chose de la saveur du terroir et de l'adoration dont il est l'objet de la part du peuple de Bohême, refuse d'apprendre une seule langue étrangère, de mettre les pieds à une exposition. C'est une sorte de Walter Crane ou de Grasset instinctif, incorrect parfois, mais plein de candeur, de verve et de sentiment; c'est une sorte de poète national qui applique sa poésie à la décoration des menus objets de la vie ordinaire : calendriers, éphémérides, jeux de cartes, illustrations

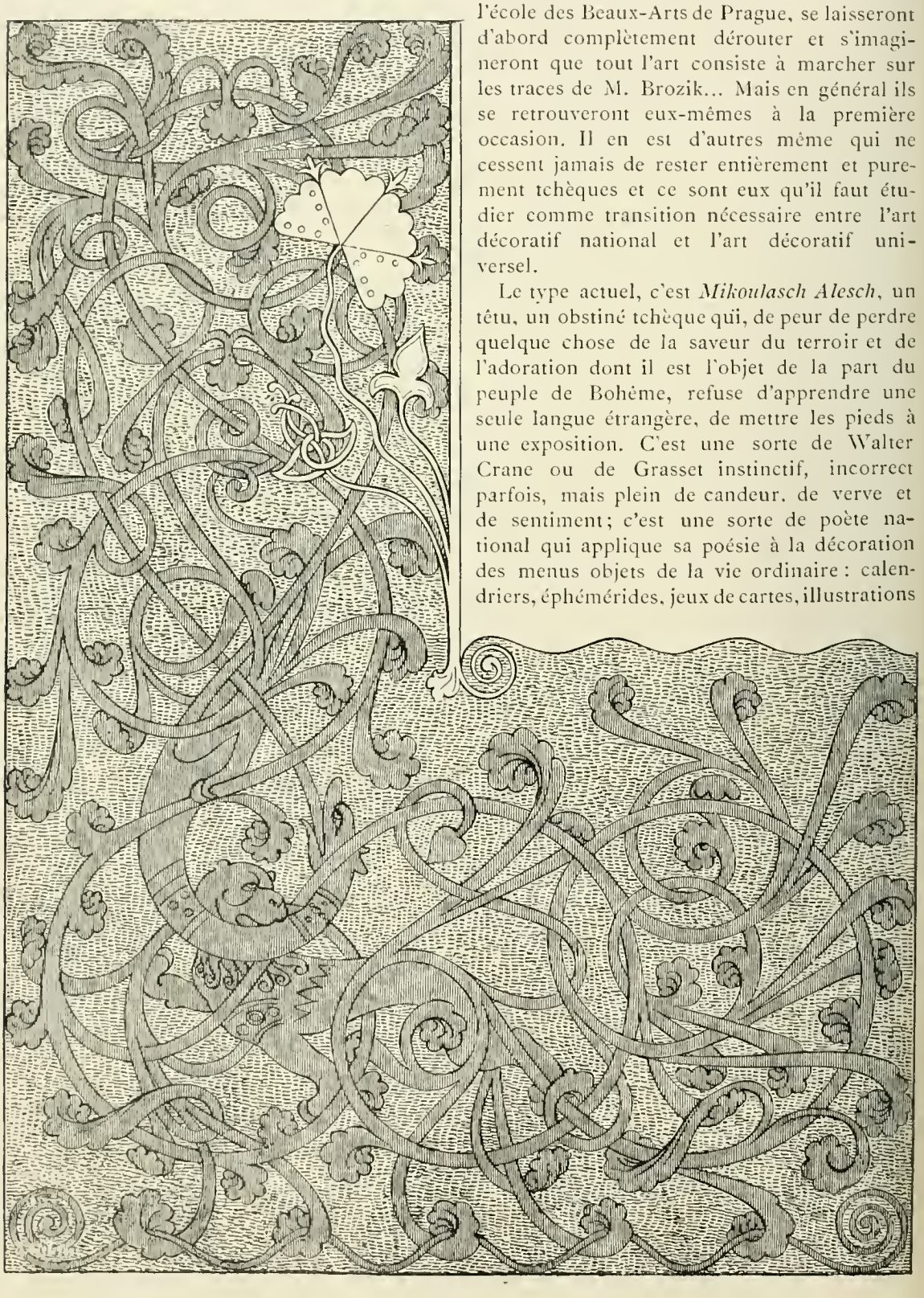


Illustration pour les " Chants populaires tchèques ". M. JOSEF MANESCH.

épiques ou satiriques, caricatures, sgraphites, ensembles décoratifs, meubles, il a essayé de tout, s'est éparpillé au jour le jour; il est partout au foyer tchèque, à la campagne ou à la ville; certaines de ses satires sont les *chansons de Béranger* de la population, tandis que ses décorations du théâtre national de Prague atteignent au style le plus élevé; et l'on dit de lui le bonhomme Alesch comme on disait le bonhomme La Fontaine. Ses moindres croquis ont une vie intense et un accent tellement particulier d'observation juste, qu'on ne peut s'empêcher de leur pardonner certains écarts de crayon. La naïveté, l'accent local et le patriotisme du décorateur de livres se révèlent dans la feuille de titre d'un autre des ouvrages consacrés à l'exposition de Prague de 1895, paru chez Otto, et dans la série des couvertures de livres tchèques pour l'éditeur Vilimek. Le décorateur a un accent héroïque tout autre et fortement médiéval dont le tympan, reproduit en tête de cet article, faisant partie de la décoration du théâtre national, peut donner une idée. Couvrant de sgraphites les façades, Alesch a surtout recours aux interminables galeries des héros de la Bohême qu'il représente au trait d'une façon à la fois rude, sommaire et stylisée; les frises et les garnitures sont généralement basées sur un héraldisme assez voisin de celui de l'Allemagne, mais cependant particularisé dans un sens tchèque d'une façon assez frappante. Le paravent ci-joint en donne quelque échantillon.

Un type non moins national, mais de culture générale plus élevée, avait été ce *Josef Manesch*, beaucoup antérieur à Alesch et qui fut le fondateur du mouvement artistique tchèque. Romantique passionné et peintre vigoureux, il n'en fut pas moins un artiste tout à fait supérieur pour son temps. On lui doit des vitraux remarquables et le cadran de l'horloge de l'Hôtel de Ville de Prague où les travaux des douze mois et les douze signes du zodiaque entourent l'écusson de la ville, le tout serti d'ornements slaves. Il faut se hâter de reproduire ce beau travail, car il se détériore d'année en année sous un climat et dans une atmosphère auxquels aucune œuvre d'art peinte ne saurait résister. Et si l'on considère les illustrations d'un caractère slave à la fois barbare et cependant si réfléchi dont vers 1857 Manesch revêtait une édition des chants populaires de la Bohême dont M. Louis Léger a donné la traduction, on est bien forcé de saluer en lui un précurseur. C'est de lui directement que la sauvagerie héroïque du bonhomme Alesch s'inspirera. Au reste, tout ce qui se fait d'art en Bohême lui doit quelque chose; il a fondé une société qui, à sa mort, prit son nom, et qui accomplit par ses seules ressources des œuvres artistiques nationales, telles que la publication d'une anthologie des œuvres d'Alesch

Paravent. M. MIKOULACH ALESCH.

ou que la jeune revue *Volné Směry* où s'essayent tous les jeunes talents de la Bohême contemporaine, MM. *W. K. Masek, Klusacek, Priessler, etc.*

Ceux-là ont les yeux très ouverts du côté de ce qui se passe à Munich où Franz Stuck s'impose de plus en plus, et à Paris. Voici déjà quelques années que, de cette dernière capitale, *M. Hynaïs* leur a rapporté la bonne parole de clarté et les élégantes formules de Paul Baudry, dont à Vienne un autre slave, *Hans Canon*, devait se souvenir à côté de Makart, dont on n'a pas assez remarqué que l'art n'est encore qu'un alourdissement du dessin et de la couleur de Baudry. Le grand rideau du théâtre national de Hynaïs est une œuvre qui porte bien sa date, et dont l'encadrement d'enfants, tenant les armoiries des principales villes de Bohême, est peut-être encore plus heureux que la composition même. Ces dernières années, cet artiste a exécuté quelques portraits hors ligne (surtout celui du prince Lobkowitz) et qui révèlent un Hynaïs tout autre que celui qu'on connait généralement à Paris. Mais ce n'est pas ici le lieu pour en parler comme il convient. Hynaïs, une seule fois, fit œuvre d'artiste national avec cette affiche pour l'exposition de Prague de 1895, tout entière composée d'éléments locaux et dont la déplorable reproduction, dans l'une des dernières livraisons des *Maitres de*

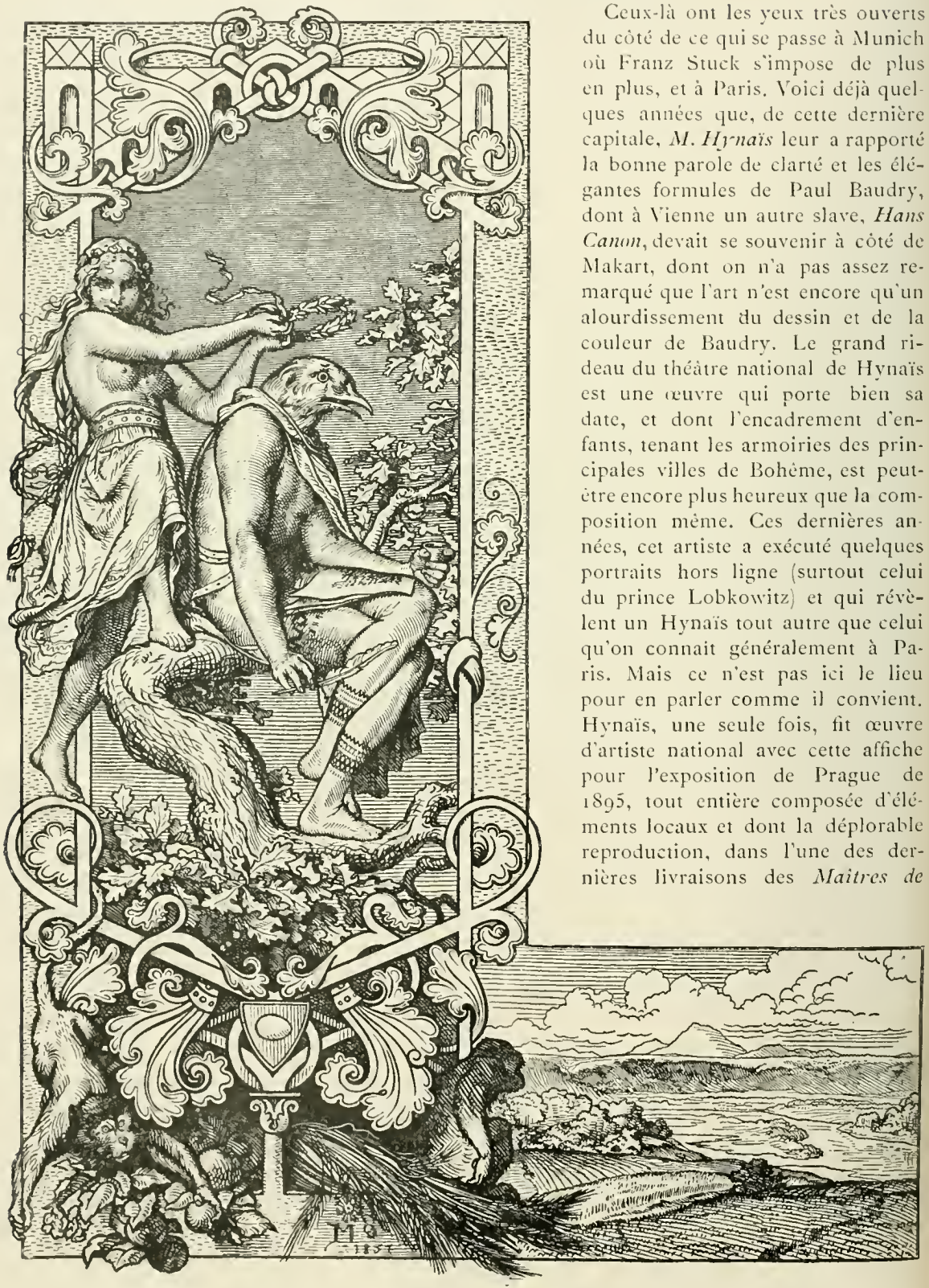


Illustration pour les "Chants populaires tchèques". M. JOSEF MANESCH.

l'affiche, est considérée par ceux qui ont vu les premiers originaux — car déjà à Prague il a été abusé du tirage, — comme une véritable trahison. A côté de Hynaïs, un idéologue d'un dessin très serré, *M. Max Pirner*, est le représentant de tendances quelque peu germanisées. Il apprendra à ses élèves, à côté d'un excellent dessin, à penser davantage qu'à peindre, et cependant il a au plus haut degré le sentiment décoratif. Si l'on pouvait faire abstraction de la couleur, certaines de ses compositions seraient des modèles du plus grand style. Le terrain est donc tout à fait mûr en Bohême pour la combinaison des influences de Puvis de Chavannes et de Grasset avec les traditions nationales. A défaut des grands maîtres français, Walter Crane lui a été révélé, il y a deux ans, par une exposition de son œuvre original à peu près au complet; mais beaucoup d'entre les jeunes tchèques ne l'avaient pas attendue pour tenter, selon leur sentiment, des recherches décoratives intéressantes, et d'autant plus qu'ils étaient favorisés par des éditeurs d'une rare intelligence et d'un bon goût, auquel leurs voisins de Vienne et Leipzig sont tout à fait réfractaires : MM. Topic, Vilimek, Otto, etc. *M. Emile Oliva* produisait pour la maison Topic des affiches aussi hardies et aussi bien réussies que les meilleures anglaises ou américaines, enfin inventait une centaine de reliures à très bon marché, mais si charmantes, que quelques-unes gisant sur ma table un soir où le statuaire Van der Stappen, de passage à Vienne, vint me voir, son premier mot fut, en les apercevant, de s'écrier : « Le mouvement gagne ! le mouvement gagne, cela me fait plaisir ! »... Rien de plus simple que ces reliures : un objet menu approprié au titre, une fleurette, ou tous les deux, jetés sur un fond monochrome avec cet instinct japonais qui place le motif en quelque angle, juste au point le mieux en situation, en même temps que le plus imprévu, et sait avec la plus minime fleurette donner à tout un espace l'air bien rempli. Presque rien et c'est charmant.

La Nativité. M. STANISLAS SUCHARDA.

Dans une ville comme Prague, il est difficile à l'architecture de s'écarter déjà des traditions du passé et des silhouettes aiguës et historiées de rigueur pour conserver à une telle ville son aspect caractéristique. Prague est donc toujours la ville aux cent tours; et cependant là comme ailleurs les démolitions vont leur train. Sans parler pour le moment de la restauration et de l'achèvement de Saint-Vit, une œuvre aussi considérable que l'achèvement de la cathédrale non pas de Cologne, mais au moins d'Ulm, ni de la restauration de la Tour aux poudres, ce qui se reconstruit ne diffère en général pas sensiblement, et c'est bien dommage, de ce qui se fait à Vienne et dont nous parlerons dans notre article sur l'Autriche proprement dite. On n'en peut certes pas dire autant de la sculpture, et je crois qu'après Paris et Bruxelles, il n'y a pas de ville où la sculpture monumentale ait fait mieux qu'à Prague. Le nouveau pont Palacky — la tradition des ponts peuplés de statues est de rigueur à Prague et dans toute la Bohême, depuis l'édification du fameux pont Charles qui fut pendant longtemps le plus beau de l'Europe — flanqué de ses quatre groupes colossaux de statues représentant les légendes fondamentales de l'histoire tchèque, fait grand honneur au sculpteur *Myslbeck*, un statuaire qui laisse bien loin derrière lui tout ce que l'Autriche-Hongrie avait vu jusqu'à ce jour, même le défunt Tilgner, son rival et ami, dont nous retrouverons partout la trace à Vienne. On doit à M. Myslbeck, à Vienne aussi bien qu'à Prague, une foule d'autres statues; mais point d'aussi colossales et d'une telle splendeur, sauf toutefois le monument funéraire du prince de Schwarzemberg, cardinal archevêque de Prague, dont certains sculpteurs étrangers ont

avoué que c'était l'une des plus grandes œuvres de notre temps. Mais dans le domaine de la sculpture comme dans celui de la peinture, il faut faire une place à part à l'œuvre d'artistes non moins estimables qu'un Myslbeck ou un Hynaïs, mais qui, à l'exemple des Manesch et Alesch se réfugient avec opiniâtreté dans les données locales et cherchent non point à introduire l'art en Bohême, mais la Bohême dans l'art. *M. Stanislas Sucharda* en est un bel exemple. Certainement, rien de plus grandement composé, de plus poétiquement humain que sa transposition à la tchèque de la Nativité où même le Saint-Esprit est simulé par un de ces petits oiseaux de bois, aux ailes et à la queue entaillées en éventail, comme il s'en vend à toutes les foires du pays Bohême, où saint Joseph est un ménétrier — tous les tchèques le sont — à l'opanka, et dont la première pensée est de jouer à l'enfant la plus belle mélodie de ce répertoire, où l'on trouverait le germe des œuvres grandioses de Smetana, Dvojak et Fibich. Le berceau même est un de ces meubles que les paysans fabriquent depuis un temps immémorial et dont je parlais en commençant. Ici l'on surprend réellement sur le fait l'art populaire en sa transmutation en art universel... La maquette pour la scène contraire, la mort de l'enfant, malgré la beauté du manteau slovaque, nous parait moins bien jaillie spontanément du cœur de l'artiste; pourquoi faire, de l'idée de donner un pendant à la première, une nécessité?

Cadran de l'horloge de l'Hotel de Ville de Prague. M. JOSEF MANESCH.

Comme on le voit par ce coup d'œil sur l'art décoratif tchèque, il s'agit d'un réveil de nationalité apprêtant des éléments locaux tout nouveaux à l'inspiration humaine de partout, et pouvant amener la naissance d'une école toute spéciale qui mêlerait le goût ornemental slave aussi bien aux tentatives anglaises et françaises de style nouveau qu'aux traditions médiévales reprises avec succès, ces dernières années, par l'Allemagne et la Suisse des Bœcklin, des Sandreuter, des Thoma, des Stuck et des Sattler. Nous nous sommes attachés à ne pas bourrer de noms propres hirsutes ces lignes, mais nous devons à la vérité d'ajouter qu'il s'en pourrait bien citer, sans ramasser aucune médiocrité, une centaine à grouper autour de ceux qui ont fait le sujet de cet article. C'est beaucoup pour un petit peuple d'à peine trois millions d'habitants, en comptant la Moravie et le territoire slovaque, et sans compter les Allemands qui marchent avec ceux de Munich et surtout de Dresde, bien plus même qu'avec les Autrichiens de Vienne. Et encore une fois, nous ne trouverons pas dans toute la monarchie (même en Pologne qui vient immédiatement à la suite de la Bohême pour l'intérêt artistique), une population de cette vitalité.

Mais n'en est-il pas toujours ainsi: dans une confédération d'éléments non homogènes, n'a-t-on pas toujours vu l'art, la littérature et la musique se porter, comme en compensation, du côté des sacrifiés? La lutte de tous les jours pour l'affirmation d'une nationalité engendre toutes les vaillances de pensée, toutes les hardiesses de forme, aussi bien en art qu'en débats parlementaires. Les peuples heureux n'ont pas d'histoire, je ne sais s'ils ont de l'art vivant; en Autriche-Hongrie on pourrait croire que non, vu que l'art y fleurit en raison directe de leurs plaintes; l'activité chercheuse dans tous les domaines y parait le propre des *mauvaises têtes*; l'art officiel au contraire se retranche dans les formules anciennes.

WILLIAM RITTER.

La Plante et ses Applications Ornementales

Il appartient bien à cette Revue de se réjouir de toutes les aides qu'elle peut rencontrer dans la tâche d'enseignement et de propagande qu'elle a entreprise en faveur d'un art raisonné et pratique, capable de s'insinuer à toutes les places de notre foyer. Aussi ne devons-nous pas manquer de signaler le beau recueil dont la publication, commencée il y a un an par fascicules, vient d'être terminée, et dont le titre dit bien déjà toute l'importance: *La Plante et ses Applications ornementales*. L'ouvrage a été entrepris sous la direction de M. Eugène Grasset, et par ses élèves. On connait déjà le principe de décoration de M. Grasset, ce retour à l'étude directe de la nature pour y trouver une compréhension nouvelle des motifs ornementaux; une telle œuvre est le fruit naturel des travaux quotidiens de l'atelier, que le maître dirige et stimule avec une ardeur si convaincue et si communicative. Et puisque les auteurs se dissimulent modestement sous le patronage de leur maître, je crois que c'est ici le lieu de dire que la composition de ces plantes est due à MM. Verneuil, Schlumberger, Bourgeot, Mlles Marc Mangin, Milesi et Poidevin, et à Mlles Anna Martin, Hervegh et Marcelle Gaudin, en décernant à chacun la part d'éloges qui lui revient dans cet imposant ensemble de soixante-douze planches coloriées, qui restera pour les industriels et pour ceux qui s'intéressent aux arts appliqués un utile recueil d'exemples et de modèles. Je regrette de ne pouvoir dire ici autant que je le voudrais, combien il faut féliciter aussi l'éditeur, qui est le nôtre, M. Emile Lévy, d'en avoir assuré la publication avec un soin irréprochable, en sorte que le tirage garde fidèlement l'accord de tons cherché dans l'aquarelle originale.

Le Chardon (étude).

C'est un problème bien intéressant, en effet, que celui du rôle de l'élément floral dans la décoration; et à part quelques cas où la combinaison seule de lignes et de courbes harmonieuses peut suffire, la série d'exemples laissés

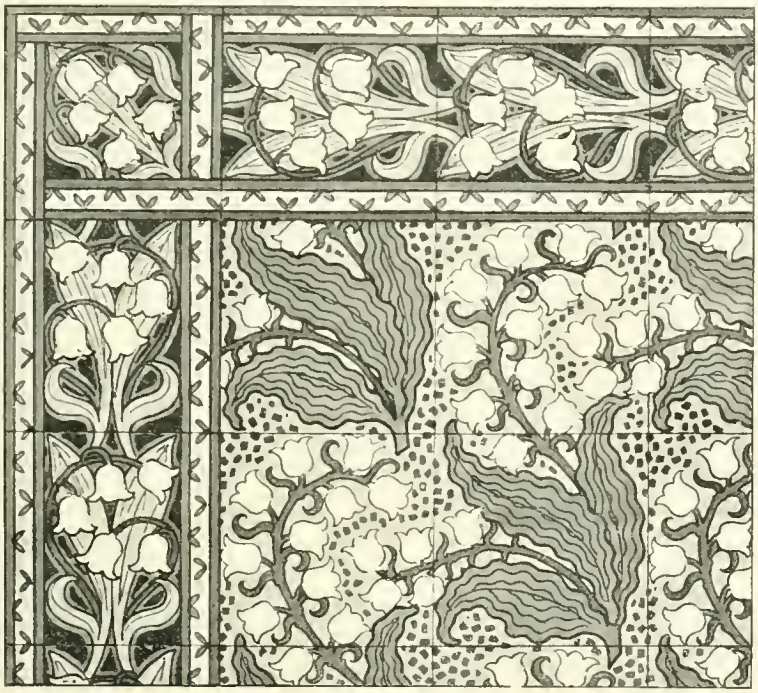
par tous les artistes en tout temps indique assez que le décorateur en revient toujours à l'obsession de la plante. Il ne pourrait guère en être autrement, et chaque fois que nous cherchons le dessin d'un motif d'ornement, nous ne saurions assimiler que les inflexions que nous a apprises le spectacle de la nature. Bien plus, c'est dans la nature même que nous avons trouvé les lois de toute construction et le principe de tout agencement de formes, et nos imaginations les plus fantaisistes se règlent sans cesse sur les mouvements si variés et si imprévus des branches et des feuilles, ou sur l'assemblage des pétales d'une fleur. Il serait donc assez vain de chercher à déguiser notre inspiration, et de vouloir la dépouiller de tous les éléments naturels qui l'ont suscitée; sans compter qu'un système de décoration qui voudrait constamment s'abstraire de la nature et déconcerter nos habitudes de vision, en offrant à nos yeux des silhouettes et des arabesques où nous ne saurions rien reconnaître de connu, risquerait fort, je le crains, de fatiguer vite nos regards et d'exaspérer nos nerfs.

La Capucine (applications).

Mais il importe cependant de ne pas répéter éternellement sous des aspects identiques les éléments qui ont été une fois trouvés, et de ne pas rééditer à travers les siècles la feuille d'acanthe, le trèfle, la fleur de lis ou la fleur de lotus. Pour cela, l'étude personnelle de la nature est indispensable à l'artiste soucieux de renouveler les ressources de la décoration, et M. Grasset a bien raison d'en faire la première partie de sa doctrine. Dans l'ouvrage qui donne matière à ces réflexions, chaque plante appliquée à l'ornement est d'abord scrupuleusement étudiée en une planche spéciale, sous tous les aspects d'où l'allure décorative de la plante elle-même et le style propre à sa disposition naturelle peuvent se dégager. Mais il ne faudrait pas se contenter de ce travail, et contraindre le métier à rendre l'observation immédiate de la nature. Ce ne serait pas là de la décoration, où il ne s'agit pas en général de peinture ou de modelage, mais de matières spéciales ayant leur technique particulière et entraînant des exigences de contours et de structure. Et en dehors même de la question de technique, tout art décoratif commande encore le sens de la règle et de l'ordonnance, une sorte de *géométrisation* et de stylisation du sujet choisi. L'étude attentive sur nature permettra à l'artiste d'interpréter la plante sans en faire disparaître le caractère propre et les mouvements habituels : il en découvrira, au contraire, le principe, et sera ainsi capable d'en tirer un parti plus direct à la fois et plus ornemental. Car s'il ne faut pas s'abandonner à la copie de la nature, il ne faut pas non plus tirer de la fleur un pur schéma qui n'en garde que les lois essentielles d'agen-

cement, en sorte qu'on ne sache distinguer si un motif provient de la rose ou du dahlia.

J'ai déjà eu l'occasion de dire ici même combien importe fort justement pour M. Grasset l'appropriation du décor à la matière travaillée. Ses leçons n'ont pas été vaines: les planches de ce recueil abondent en ingénieuses trouvailles. L'iris, le nénuphar, le cyclamen, d'autres plantes encore, des plus humbles et des moins usitées jusqu'ici pour l'ornementation ont donné naissance à des motifs tout à fait heureux, d'une application fort entendue et extrêmement variée, si l'on songe que l'on trouve dans cet ouvrage des modèles de papiers peints, d'étoffes, de céramique, de ferronnerie, de bois sculpté, de tapisserie, de cuir repoussé, de dentelles, de vitraux et de sculpture architecturale en pierre.



Le Muguet (applications).

M. Grasset a raison de vouloir ramener dans l'art ornemental une coloration plus vive et moins monotone; on en peut voir là de très agréables exemples. Cette franchise de couleurs, qui convient en particulier à la céramique, ne saurait pourtant s'appliquer aussi bien aux étoffes et aux papiers de tentures, qui doivent être assez intéressants de teintes et de dessin pour meubler par eux-mêmes nos intérieurs, mais qui sont destinés aussi à faire un fond discret aux tableaux et aux gravures que l'on y suspendra, et qui par suite ne doivent point en atténuer la valeur par leur propre violence. Or, il y a peut-être, dans certains des modèles de tentures qui nous sont proposés, une trop grande puissance de couleur.

La réduction en noir de trois planches pourra déjà permettre d'apprécier tout ce que ce bel et utile ouvrage a nécessité de travail et de recherches.

GUSTAVE SOULIER.

NOTRE CONCOURS D'AOUT

UN VITRAIL D'APPARTEMENT

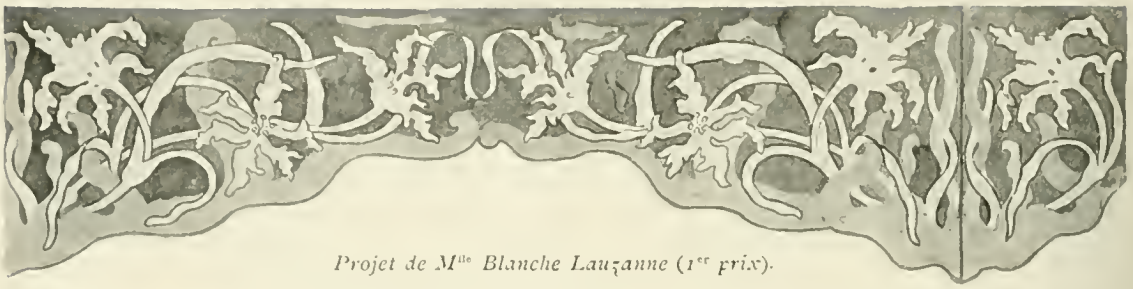
Un art trop peu pratiqué par les modernes est celui du Vitrail. Nous y reviendrons souvent dans nos programmes de concours. Rien n'est plus charmant que les reflets poétiques versés par une verrière dans nos appartements, et c'est une fenêtre de ce genre que nous proposons aux concurrents. Les Panneaux de vitraux seront simplement montés à charnières par-dessus les grandes vitres dont on garnit les châssis, de manière à pouvoir laisser pénétrer la lumière ordinaire si on le désire.

Ces panneaux seront composés de *verres colorés dans leur épaisseur*, *réunis par des plombs* et redessinés en grisaille cuite au moufle, sans aucune adjonction d'émaux.

Pour ce concours, le *motif* de décor sera indiqué et consistera dans l'emploi du *pavot*, avec ou sans autres ornements, mais en excluant la figure.

Cette verrière destinée à une fenêtre ordinaire de chambre à coucher sera aquarellée à l'échelle du dixième. Il sera en outre donné un morceau du carton, grandeur d'exécution et présentant le motif le plus important de la composition.

Il sera accordé trois prix : le 1er de 100 fr., le 2e de 50 fr., le 3e de 25 fr. Les projets devront être envoyés le 31 août au plus tard à la Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette.



Projet de Mlle Blanche Lauzanne (1er prix).

Concours pour un Bandeau de Cheminée

Qu'est-ce qu'un *bandeau de cheminée?*

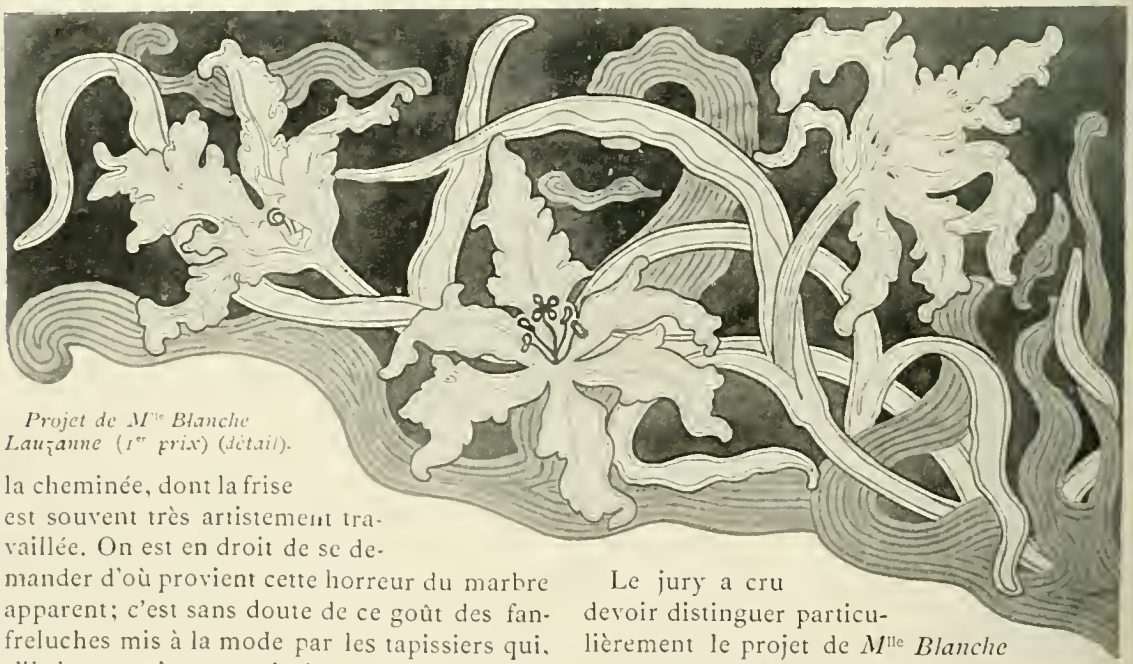
— C'est une bande d'étoffe de 20 à 30 centimètres de largeur, le plus souvent clouée au bord d'une planche recouverte elle-même d'un tissu identique. La planche se pose sur la tablette de la cheminée et, dépassant celle-ci, affecte ordinairement des contours plus ou moins ondulés, que suit naturellement le bandeau proprement dit, garni au bas d'une frange ou, aussi, découpé en lambrequin.

Il est facile de comprendre que ces bandeaux n'ont d'autre but que de *cacher* le marbre de la cheminée, dont la frise est souvent très artistement travaillée. On est en droit de se demander d'où provient cette horreur du marbre apparent; c'est sans doute de ce goût des fanfreluches mis à la mode par les tapissiers qui, s'ils le pouvaient, garniraient d'étoffe jusqu'au dessous des tables.

Lorsqu'un architecte a étudié un intérieur, qu'il en a combiné les lignes et les ornements, il est indubitable qu'on détruit son œuvre par cette *chiffonnade* universelle. D'ailleurs, on prohibe aussi pour la même raison la vue du bois des meubles, autant que cela peut se faire, et la décadence du mobilier n'a pu que s'en accélérer.

Ces considérations mises à part, il a néanmoins paru intéressant à la direction de la revue de donner en programme de concours un objet qui, bien que peu logique dans son principe, répond nettement à une fantaisie de notre temps.

Nous remercions les concurrents du grand nombre d'intéressants dessins envoyés, et leur témoignons notre regret de ne pouvoir en récompenser un plus grand nombre.



Projet de Mlle Blanche Lauzanne (1er prix) (détail).

Le jury a cru devoir distinguer particulièrement le projet de *Mlle Blanche Lauzanne* et lui a attribué le premier prix pour l'aspect distingué et sobre de sa composition, tenant surtout au coloris et à une bonne entente des valeurs. On peut critiquer cependant bon nombre de mouvements inharmoniquement désordonnés, tels que celui de la feuille trop verticale au centre du détail en grand, un découpage d'un dessin un peu indécis et mou

et la valeur des feuilles trop claire. Le centre même du bandeau devrait avoir un motif mieux étudié.

Je suis obligé de constater que tous les jurys du monde se laisseront toujours volontiers séduire par une bonne entente du coloris. De bons dessins perdent toutes leurs qualités faute d'être harmonieux et fins de couleur. Du gros coloris dur et brutal, on en trouve tant qu'on en veut; mais les nuances harmonieusement discrètes sont charmeuses et irrésistibles.

M. Leduc, auteur du deuxième prix, nous donne un bandeau un peu grand pour « un Petit Salon » comme le demandait le programme. Sa cheminée d'un mètre soixante de largeur diminuerait singulièrement le « Petit Salon ». Nous pourrions nous contenter d'un mètre vingt en grand maximum et supprimer ainsi sans grand regret toute sa partie centrale.

Les soleils, sur lesquels les petites ombres sont assises, sans doute pour se rafraichir de l'ardeur du feu rouge et or, me paraissent un peu grands d'échelle et ont pour effet de réduire à rien ces quatre petits bonshommes trop semblables eux-mêmes entre eux. Les ornements latéraux sont tracés, malgré bien le défaut d'unité de départ de ces rinceaux; ils ont aussi le tort de ne pas bien se relier au motif central. La couleur en général est bonne, mais celle des flammes forme un hors-d'œuvre un peu trop à part du reste de la composition, qui est très bien exécutée.

Projet de M. Leduc (2e prix).

Projet de M. Gaston Alibert (3e prix).

Le projet de *M. Gaston Alibert* qui a obtenu le troisième prix, est d'un très joli arrangement. Il eût mérité un rang bien supérieur sans le fâcheux médaillon central formé par un cercle qui se marque trop durement sur l'ensemble. Les ornements, sur les côtés, sont très bien disposés; il suffisait d'en former aussi le motif du milieu pour avoir une très bonne composition, au lieu d'y mettre une figure peu en harmonie avec le but poursuivi, et d'un dessin plutôt inférieur à celui des ornements.

On peut remarquer que, très souvent, d'excel-

Projet de M. Victor Lhuer (2e mention).

lents dessins sont gâtés par l'introduction de figures aussi médiocres qu'intempestives. Nous ne saurions trop engager les concurrents futurs à les laisser de côté le plus possible, à moins qu'elles ne constituent le programme du problème à résoudre.

Projet de M. Émile Boutin. (Détail) (1re mention).

Autre chose. Est-ce bien de la tapisserie que ces tons clairs et frais, ces roses, ces violets pâles, ces bleus faïence et ces blancs? — A coup sûr, cette harmonie exécutée en laine serait bien fugitive. *M. Gaston Alibert* est un dessinateur habile que nous retrouverons certainement au premier rang.

C'est parce que ce bandeau de cheminée rappelle plutôt par sa couleur la faïence que l'étoffe que le projet de M. Boutin n'obtient que la 1re mention.

La composition en est excellente, bien qu'un peu serrée, et la petite bordure de fleurs de face lui donne quelque froideur, qu'accentue encore le coloris. Sans doute qu'exécutée en application de soie et broderie, la composition gagnerait immensément; mais aussi quel travail! Toutes les fleurs seraient fatalement en broderie blanche sur soie gris-clair, ce qui entraîne la broderie des bordures. Ici encore le motif de milieu ne convenait pas bien au sujet, et selon nous, mieux valait, dans un cas de ce genre, le supprimer; mais *M. Emile Boutin* est un de ceux qui peuvent nous donner bien mieux.

Le concours de *M. Victor Lhuer* n'a obtenu que la 2e mention, parce que le contour général du lambrequin a paru à la commission mou et banal. C'est d'autant plus regrettable, que la composition est très convenable et habilement exécutée. De plus, la couleur a été en général réprouvée; ce fond mauve, avec ces feuillages verts et contours jaune clair, ne produit pas une heureuse harmonie.

Je le répète encore, la couleur agit sur le sentiment avec une grande force; la composition et le dessin charment surtout l'intelligence!

La 3e mention est obtenue par *M. Gabriel Thibault*, pour un dessin qui ne produit que peu d'effet. Le travail du fond donne de l'unité à la composition et comble des vides qui, sans cela, seraient bien pauvres de formes. Les indications de pierreries, serties dans des bâtes rectangulaires, n'ont pas rencontré d'approbation, et la couleur est un peu trop sommaire.

Projet de M. Victor Lhuer. (2e mention).

Dans son ensemble le concours est très encourageant.

E. Grasset

Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. ÉMILE LÉVY, *Éditeur-gérant*

PAPIER DE GARDE

Projet de M. Joanny Coquillat

(1er prix)

Art et Décoration

Quelques Mots sur l'Exposition de Céramique

On éprouve quelque embarras à parler encore de céramique au lendemain des salons dans lesquels cet art était très honorablement représenté. Mais l'intention qui a guidé ceux qui ont organisé cette exposition est trop louable pour que la manifestation qu'ils ont provoquée soit passée sous silence. Frappés sans doute de l'épanouissement de la céramique moderne, qui, à de nombreux points de vue est en progrès, frappés surtout de la supériorité des résultats obtenus, grâce à de longues et courageuses tentatives, couronnées d'un succès plus certain que maint effort tenté de notre temps pour régénérer d'autres branches de l'art décoratif, ils n'ont pas craint de provoquer une manifestation nouvelle tout proche de cette exposition de 1900 pour laquelle on nous promet des merveilles. Cette exposition, un peu improvisée, ne pouvait être complète ; en fait, elle ne l'est ni au point de vue rétrospectif, ni au point de vue moderne, le seul dont je veuille dire quelques mots ici. Mais telle qu'elle est cependant, elle est fort intéressante, contient plus d'un enseignement et prête à plus d'une remarque.

Qu'on ne s'attende point à trouver ici un compte rendu de cette exposition sur laquelle il faudrait écrire de longues pages; je voudrais seulement signaler quelques œuvres qui m'ont paru caractéristiques, sinon de l'exposition même, du moins de notre époque. J'en omettrai d'importantes, j'en suis sûr, et j'en demande pardon d'avance à tous ceux que j'oublierai. Ils peuvent me pardonner, car aucune de mes omissions n'est de parti pris. Mais, que voulez-vous? Je suis bien obligé de parler de ceux qui font du nouveau, aux dépens de ceux qui nous chantent un air déjà trop connu.

Deux établissements ayant un caractère officiel, d'âge et de renommée fort différents, ont exposé au Champ-de-Mars : Sèvres et Copenhague. Les porcelaines dures de Copenhague furent, à l'exposition de 1889, une sorte de révélation; tout le monde voulut posséder quelque échantillon de ces charmants bibelots au décor bleu, gris ou violacé appliqué d'une façon magistrale sur une admirable matière. Paysages ou animaux, personnages ou simples plantes, délicatement tracés sur l'adorable

Vase porcelaine (Copenhague). M. MORTENSEN.

gemme, inscrits au fond de quelque plat ou d'une assiette, ou épousant la forme harmo-

nieuse de quelque vase, tout cela, depuis 1889,

Vase porcelaine (Copenhague). M. LÜSBERG.

est devenu, en quelque sorte, classique; et la porcelaine de Copenhague sera une des belles pages de l'histoire céramique du XIXe siècle. On oublie trop, en face de ces objets d'étagère, les créations plus pratiques, les services de table qui, eux aussi, sont tout à fait des œuvres recommandables. Il est évident que dans cet ensemble d'une harmonie parfaite, il y a une trouvaille, un accord complet que je serais désolé de voir troubler par de soi-disants perfectionnements que je prévois, que je vois poindre déjà à l'horizon. Je sais bien que des esprits chagrins diront que la manufacture de Copenhague joue toujours le même air; qu'elle ne sort ni du gris, ni du bleu, ni du violet. Tant mieux, l'air est joli, pourquoi en chercher un autre qui nous bouleverserait toute cette harmonie; car, dès lors, la technique, la chimie implacable entrerait en scène et nous gâterait toute cette vision artistique, d'une finesse extrême, d'une incomparable saveur pour les délicats. Acceptons Copenhague comme d'autres aiment la porcelaine de Saxe mais, pour Dieu, qu'on ne me change ni les beaux vases où serpentent de délicats feuillages, ni les petits poissons si reluisants, qu'on les dirait sortant de l'eau. « Ne forçons point notre talent... »; tout l'art réside dans ce vieil axiome.

La courtoisie me forçait à parler de Copenhague: les artistes français ne trouveront point mauvais que je dise maintenant, avant de parler d'eux, quelques mots de notre Manufacture nationale, à laquelle, en somme, — on l'oublie trop souvent — ils doivent beaucoup, au point de vue technique surtout. Je n'ai point l'intention, d'ailleurs, de m'étendre longuement sur l'Exposition de Sèvres. J'imagine que ses vitrines, en 1900, nous montreront des efforts bien autrement significatifs. Comme toute manufacture nationale, en France, Sèvres se trouve dans une position difficile: il a un passé et surtout une réputation écrasante. Mais, si on remet les choses au point, si on parcourt le Musée de la Manufacture, dans lequel se trouve un très grand nombre d'échantillons des œuvres produites dans notre siècle, on peut s'assurer, facilement combien, au fond, la Manufacture s'est tenue au courant de la *mode* de tel ou tel moment; ce n'est pas que, par instant, cett

Bol de grand feu sur couverte (Sèvres). M. LASSERRE.

constatation soit, au point de vue artistique, très

consolante; mais cela prouve au moins que la Manufacture n'a pas été aussi arriérée qu'on le dit parfois. Pour tout ce qui est technique, elle a presque toujours été à la tête du mouvement céramique, et ce n'est pas sa faute, si le niveau de l'art industriel a parfois baissé de plusieurs degrés. Il n'en est pas moins vrai que la Manufacture a rendu, dans ce siècle, de signalés services à l'art céramique, et qu'on doit beaucoup aux savantes et patientes, autant qu'obscures recherches, de ses laboratoires. On l'oublie trop souvent, même parmi les céramistes de profession, qui devraient être les derniers à manifester une pareille ingratitude.

Porcelaine (Copenhague).

Cet hommage rendu aux incontestables services, je le répète, qu'a rendus la Manufacture de Sèvres, je serai plus libre pour dire mon avis sur l'exposition actuelle. Elle témoigne de beaucoup d'efforts, c'est incontestable, efforts qu'on peut juger diversement, suivant l'idée qu'on se fait de ce que doit être la Manufacture. Si ce doit être un endroit où l'on ne créera que des produits parfaits — et les produits du XVIIIe siècle, pour leur époque, avaient cette qualité — je ne crois pas que, présentement, ce résultat soit atteint; si, au contraire, on comprend la Manufacture Nationale — et c'est l'opinion qui semble dominer aujourd'hui — comme un laboratoire où doivent se créer des procédés de décoration nouveaux, s'essayer des découvertes récentes, ou être remises en pratique, des conquêtes déjà anciennes de la chimie, j'imagine que le juge le plus prévenu doit être assez content du résultat. Non seulement la Manufacture expose des œuvres qui rentrent dans ses traditions anciennes, mais encore de très nombreux essais, tels que ses pièces de porcelaine dure, à couverte calcaire, à décor au grand feu de couvertes juxtaposées; des porcelaines tendres décorées d'émaux cloisonnés par M. Thesmar, ou d'émaux cernés d'or par M. Fournier; des grès ou des pâtes de verre. Je ne puis apprécier, en ces notes rapides, ni les formes, ni le décor, auxquels — la perfection n'étant point de ce monde, — on trouverait peut être quelques reproches à faire, notamment pour les pièces à décor *givré*, qui peuvent constituer, au point de vue chimique, une conquête, mais qui donnent à une admirable matière, l'aspect du zinc verni. Tout ce que je tiens à constater ici, c'est que la Manufacture de Sèvres n'est point stationnaire; elle bouge, elle marche et j'imagine qu'elle est encore destinée à rendre de très grands services à la céramique. Me sera-t-il permis de formuler une très humble requête : depuis quelque temps on s'est très heureusement remis à la fabrication d'un certain nombre d'adorables biscuits, dont les modèles, datant du XVIIIe siècle, avaient été trop longtemps laissés dans l'ombre; pourquoi, par la même occasion, ne reprendrait-on pas, pour la fabrication courante des pièces de porcelaine, quelques modèles de la même époque qui remplaceraient, avec avantage, certaines notables horreurs qui datent, des règnes de Louis XVIII ou de Louis-Philippe?

Plat porcelaine (Copenhague). M. SAINT-USSING.

Il n'est pas défendu de faire du nouveau, loin

Porcelaine (Copenhague).

de là; mais il n'est pas défendu non plus, de refaire quelques porcelaines qui rappellent le temps de la Pompadour ou de Mme Du Barry. C'était le bon temps, pour la porcelaine de Sèvres, du moins.

Puisque je dis un mot de la porcelaine, je ne voudrais pas la quitter, sans signaler les travaux de M. Peyrusson, de Limoges, et ses essais de décoration de porcelaine dure au feu de four; les échantillons qu'il expose, faits dans la fabrique Boisbertrand et Theillon, à Limoges, ne sont pas tous très concluants : un certain nombre de couleurs obtenues sont très lourdes de tons: mais, néanmoins, la palette est déjà assez variée et il y a là, une tentative, une évolution dans la fabrication de la porcelaine, qui portera, sans doute, un jour, ses fruits, malgré l'augmentation, légère d'ailleurs, du prix de revient des produits, ainsi fabriqués, sur les prix ordinaires.

On retrouve ici beaucoup d'artistes que l'on a déjà eu l'occasion de nommer au Champ de Mars : depuis M. Lerche, qui, décidément, abuse un peu du serpent dans la décoration et a transformé la couleuvre de Palissy en un boa, qu'accompagnent un tas de monstruosités qui font beaucoup de tort à quelques tonalités heureuses; jusqu'aux émailleurs, en passant par les verriers et les artistes en grès, et les inévitables fabricants de reflets métalliques. A propos de ces derniers, je me bornerai à faire une remarque que j'ai déjà faite, je crois, c'est qu'on ne sait plus du tout ce qu'ils fabriquent, ni au juste quel effet ils veulent produire : c'est un chaos de reflets qui s'éclairent mal sur des pièces dont la forme est mal choisie; ou bien, ils appliquent sur toute la surface de la pièce des teintes mordorées ou violacées, qui enlèvent absolument au monument, son caractère céramique : imiter du bronze à la perfection, cela me parait un résultat qui n'est pas autrement souhaitable.

Comme dans toutes nos expositions, ici c'est le grès qui, surtout, a attiré les recherches des céramistes; et je le répète encore, ces recherches me paraissent avoir été dans une très large mesure couronnées de succès : Delaherche, Lachenal, Bigot, Dalpeyrat, Müller, Milet, d'autres encore, exposent une

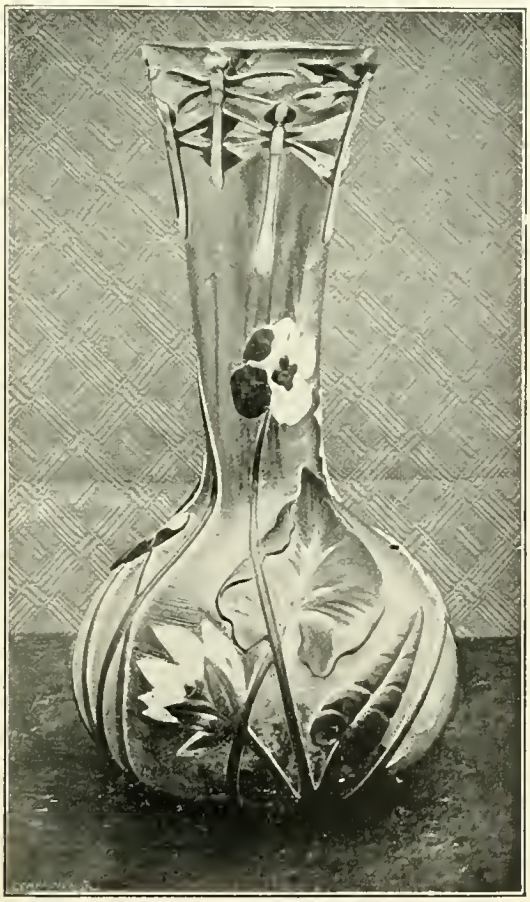
Cache-pot porcelaine, décoration en couvertes colorées juxtaposées (Sèvres)
PROJET DE Mlle BOGUREAU EXÉCUTION PAR M. JARDEL.

foule de vases, de sculptures ou de revêtements céramiques, dans lesquels il y a beaucoup

Vase couleurs de grand feu sur couverte (*Sèvres*) M. LASSERRE.

à prendre et à apprendre. Bien que la matière employée soit la même, grâce à cette réunion nombreuse de spécimens, on perçoit mieux le style et les tendances de chacun, qu'on ne peut le faire au Salon. Tel artiste préfère des tons vigoureux et profonds, tel autre aimera mieux les nuances claires et fines, rappelant l'écorce de certains arbres, les nuances bleutées et comme givrées. Bref, le style de chacun se reconnait, et c'est de bon augure. De plus en plus, du reste, le grès tient à prendre place dans l'architecture : chez Bigot, ce ne sont que plaques de revêtement ou frises lavées de bleu, de vert ou de gris, ou bien encore des cheminées décorées de hauts-reliefs. J'aime moins cette dernière manifestation de l'art du grès, que je trouve exagérée, et d'une architecture qui s'accordera assez mal avec une décoration intérieure raisonnable. Je n'aime point non plus les meubles exposés par M. Muller; cette banquette ou ce fauteuil de style néo-empire, supportés par des lions de grès, me semblent d'un goût détestable et je souhaite vivement qu'ils ne fassent pas école : parce que le style empire, d'abord, qui n'est que la caricature du style Louis XVI, constitue un fort mauvais modèle, un mauvais pastiche de l'antiquité classique, à laquelle il serait plus simple de recourir directement; puis, parce que la céramique, malgré tout son mérite, ne me paraît pas destinée, par nature, à occuper cette place dans le mobilier.

Ici encore nous retrouvons une cheminée en grès, très simple d'ailleurs, dont les montants et le linteau sont décorés au moyen de deux tiges végétales; elle a évidemment demandé moins d'efforts que la cheminée exposée par M. Bigot, mais elle est cependant plus pratique. Pratique aussi, un modèle de porte-parapluie en grès, décoré de feuillages et de baies de gui. Voilà des œuvres, sans grosses prétentions artistiques, à la création desquelles on ne peut qu'applaudir. Constatons enfin, une



Vase cristal mauve, couverte brune et rose. M. LÉVEILLE.

fois de plus, que l'application du grès à la sculpture, au groupe, à la figure, au buste,

tend à devenir très générale : beaucoup de céramistes en exposent. Ne nous en plaignons pas, car, en dehors de quelques œuvres, par trop symbolistes et franchement médiocres, qu'il est regrettable de voir reproduire, le grès tend à répandre des œuvres de sculpture très charmantes, auxquelles des tons roussis, bleuâtres ou verdâtres, donnent un charme de plus.

Peu de choses à signaler dans la faïence proprement dite, et n'était que certains plats ou vases de grès exposés par Dammousse rappellent par leurs branchages, leurs tiges de fleurs éclatantes, les gaietés qu'on aimerait à voir traduites en faïence, on pourrait croire que le céramiste moderne a oublié complètement un genre de décoration dont il tira, autrefois, de beaux effets, et qui lui permettra de créer des merveilles, le jour où il voudra le remettre en honneur. Je sais bien qu'à l'Exposition figurent un certain nombre d'œuvres en faïence : mais pour parfaites que soient quelques-unes d'entre elles, il n'y a rien là, qui ne soit connu depuis longtemps : et la faïence, traitée d'une façon absolument nouvelle et moderne, est encore à naître chez nous.

Cornet couleurs de grand feu sur couverte (Sèvres). M. GEBLEUX.

Si la céramique est l'un des arts qui montrent un progrès incontestable, sur ce qu'on faisait chez nous, il y a quelque vingt-cinq ans, la verrerie a subi, également, des transformations, qu'à une époque, relativement récente, on n'aurait pas soupçonnées. Leveillé, Gallé, Reyen lui ont fait faire des progrès énormes ; et je ne doute point que ces œuvres ne soient, au siècle prochain, estimées au même degré que les œuvres d'un passé, déjà bien lointain. Ce sont de véritables merveilles qu'ils nous montrent, et leurs cristaux à plusieurs couches, ou simplement teintés dans la masse, sont des morceaux tout à fait délicats, qui laissent, loin derrière eux, les misères de la verrerie vénitienne du XVIe et du XVIIe siècle, ou les pauvretés décoratives, créées en Bohême. Je ne vois guère que les gemmes et les verreries antiques, puis les somptuosités de l'art arabe et de l'art vénitien de la prime Renaissance, qui puissent être comparées aux produits de la verrerie moderne. Rien n'y manque, ni les difficultés sans nombre vaincues, ni le goût dans le décor de cette belle matière. A force d'avoir vu, depuis quelques années, ces produits parfaits, on les oublie trop, on les passe volontiers sous silence, comme s'ils n'étaient pas, en réalité, un des plus beaux fleurons des arts appliqués de cette fin du XIXe siècle. Il y a là une grande injustice, car, pour obtenir les beaux résultats qu'il nous est donné aujourd'hui de contempler, l'effort a été considérable ; et c'est vraiment mal, de ne point adresser d'éloges à toute une branche si intéressante de l'art, sous le prétexte qu'elle va bien. Cela me fait toujours penser à ces charités dévoyées qui, de notre temps, s'appliquent plutôt au soulagement momentané de monstres

nés non viables, qu'au relèvement d'êtres sains qui pourraient rendre, à la société, de véritables

Porte-parapluies en grès. ÉMILE MULLER.

services. Sans doute, les branches de l'industrie artistique qui ne sont pas encore au point, méritent toute notre sollicitude, mais ce n'est pas une raison, pour marchander les encouragements à celles qui, après maints efforts, ont atteint le but, le relèvement de la fabrication et son entrée dans une voie tout à fait nouvelle, propre à faire honneur à notre époque. C'est, pour ma part, avec un grand intérêt que je me suis arrêté devant les vitrines de Leveillé où scintillent les vases de cristal, gravés à plusieurs couches, les cristaux fumés ou gravés, ou ces vases, ou les paillettes d'or, noyées dans la masse, se marient à des tons roses, qui font penser aux nuages teintés par une fraîche aurore ou un beau coucher du soleil. Les formes, pour être simples, sont généralement bonnes. Et ces mêmes éloges, je les adresserai à Reyen, dans la vitrine duquel nous trouvons des vases et des coupes, où des plantes s'enlèvent en teintes foncées, sur des fonds teintés de bleu et de brun, d'une exquise harmonie. Dans cette vitrine, on voit des pièces montées en bronze. Je regrette de n'en pas voir davantage; il est évident que ces morceaux précieux appellent l'art de l'orfèvre, et les traditions de l'art français sont loin de répugner à ce mariage, profitable aux uns et aux autres. Qu'on se rappelle ce que les artistes du XVIIIe siècle, par le même procédé, ont su faire de ces vases de porcelaine de Chine, bien souvent d'une faiblesse notoire au point de vue décoratif. Notre époque peut produire, dans un autre style, bien entendu, des merveilles tout à fait comparables aux céladons, montés par un Caffiéri ou un Gouthière.

J'ai eu l'occasion de dire, ailleurs, tout le bien que je pense des émailleurs modernes, qui, selon moi, n'ont rien à envier aux émailleurs anciens, qui sont l'une des gloires de l'art français. Des mêmes procédés, de la même technique, ils ont tiré des effets différents; tant mieux, car cela prouve que cet art, anémique chez nous, dès le commencement du XVIIe siècle, était susceptible d'une évolution complète et de recommencer une seconde vie, non moins brillante que la première. Nous n'en avons, à l'Exposition de céramique, qu'un

Cheminée en grès. ÉMILE MULLER.

nombre d'échantillons fort restreint, ce qui est regrettable, puisque l'Exposition, de par son titre, comprenait tous les arts du feu. Mais

des échantillons, tels que ceux qu'exposent Grandhomme avec sa *Vierge au coussin vert*, d'après Solari, montrent à quel point nos émailleurs modernes sont maîtres de la technique; Georges-Jean, avec son *Saint Georges*, d'après Vittore Carpaccio, ses vases à fond sombre ou à fond blanc, sur lequel s'enlèvent des feuillages ou des fleurs, aux couleurs vives, cernés d'un trait d'or imitant le travail du cloisonnage, montre encore une grande maîtrise, un sens très vif de la décoration émaillée, l'alliance des tons chauds du métal et des émaux aux teintes chatoyantes. Quand un art compte de tels artistes, pour ne nommer que ceux-là, puisque ceux-là, seuls, ont exposé, on ne peut vraiment dire qu'il est bien malade.

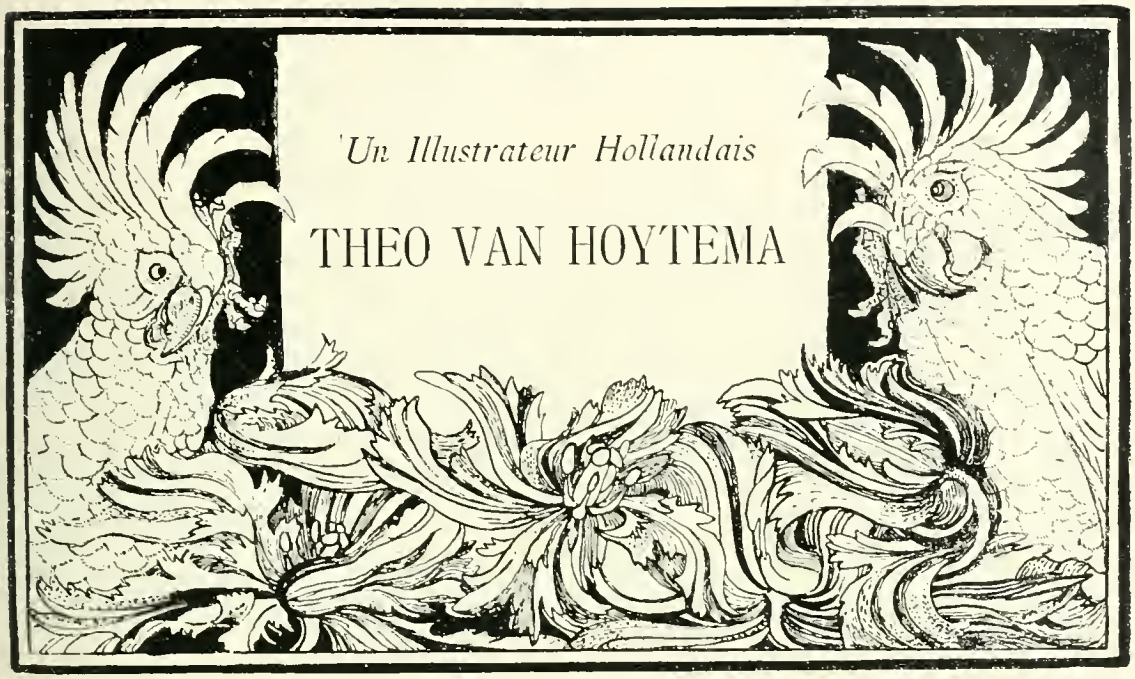
Vase émaux cloisonnés sur pâte tendre. M. LE ROSEY.

Thesmar n'a point exposé, et je le regrette, parce qu'il représente à un degré tout à fait éminent, non seulement l'art de l'émaillerie du XIXe siècle, mais aussi l'alliance de l'émail avec la céramique. Ses applications d'émaux cloisonnés, sur la porcelaine tendre, n'ont pas dit encore leur dernier mot; et de la pièce, sortie de ses mains, qui figure dans l'Exposition officielle de la Manufacture de Sèvres, il faut rapprocher les objets exposés par M. Le Rosey, où, à côté de verres à deux couches, gravés, de la plus exquise technique, se trouvent aussi un certain nombre de porcelaines tendres, rehaussées de cloisons d'or, sertissant des images ou des plantes, aux tons brillants et délicats à la fois.

Le même artiste nous montre d'autres pièces de porcelaine, de style Louis XVI, d'un goût parfait, que quelques-uns blâmeront, sans doute, parce qu'elles évoquent le souvenir d'un passé artistique écrasant, mais que je saluerai pourtant au passage, comme un point de comparaison entre une époque où l'art français sut acquérir une gloire incomparable et un avenir, qui n'est peut-être pas aussi noir qu'on le croit généralement, si du moins l'artiste français veut se borner à faire de l'art, et non pas de l'industrie. Dans l'art, s'il s'en veut donner la peine, il ne trouvera point, pour l'instant, tout au moins, de rivaux; dans l'industrie, pour des causes que tout le monde devine et qu'il serait trop long d'exposer ici, il est écrasé d'avance. C'est un sort auquel il faut, dès maintenant, se résigner.

EMILE MOLINIER.

Souris porcelaine (Sèvres). M. GARDET.



Dans une vaste plaine, mollement ondulée, où quelques bouquets de bois survivent seuls de l'immense forêt qui, du temps des Romains, couvrait, de ses ombrages sacrés, le sol de la Hollande, se groupent, des deux côtés d'une modeste riviere, les coquettes maisons du petit village d'Hilversum.

Il y a vingt ans à peine, ce village n'était qu'une retraite ignorée, perdue dans la lande du « Gooi ». Entièrement séparé du monde civilisé, il restait inconnu aux gens des grandes villes. Mais, depuis la construction du chemin de fer de l'Est, qui va d'Amsterdam à Utrecht, et l'établissement du canal (Gooische Voort), qui mène directement d'Amsterdam à Hilversum, la localité a changé d'aspect. Une fois retirés des affaires, les boutiquiers d'Amsterdam y sont venus installer confortablement leurs pénates. Autour du noyau désolé de l'ancienne bourgade, où une vieille église dresse sa façade insignifiante sur le « Brink », des quartiers nouveaux se sont formés, coupés de vastes avenues qui toutes rayonnent du centre, et que bordent de luxueuses villas, construites dans tous les styles.

Entourées de jardins, de petits parcs, dont les futaies, fort heureusement pour les yeux, ensevelissent, sous le manteau éternellement frais de leur feuillée, les arrangements prétentieux autant qu'artificiels des bourgeois, ces villas, groupées en désordre, donnent, au village, un aspect délicieusement propret. Le calme absolu qui y règne en fait un lieu de repos vraiment unique, que les marchands de salaisons n'apprécient pas seuls, et qui plait aux artistes comme aux poètes.

Dans le voisinage, les beaux sites abondent et des routes admirablement entretenues, bordées de quatre rangs d'arbres, y conduisent.

Ex-libris.

Les bicyclistes n'y foisonnent pas comme dans la banlieue de Paris et le paysage garde, encore intactes, sa noblesse et sa majesté.

Un des plus jolis coins d'alentour est celui

de la forêt de Spaanderswond. On y va par la route haute de Narden, bordée, elle aussi, de villas que protègent, non des murailles, mais des grilles, et parmi lesquelles une, surtout, se distingue par la vue absolument unique dont elle jouit sur la vallée du chemin de fer, et sur la lande de Laarden.

« Iris-Villa », d'ailleurs, n'est pas une habitation comme les autres. Nulle part vous n'avez vu jardin ni basse-cour entretenus avec un soin plus parfait et remplis d'espèces plus rares. Basse-cour et jardin, en effet, constituent, pour le peintre Van Hoytema, qui habite, avec sa charmante femme, la villa, comme un musée vivant dans lequel il recrute chaque jour, des modèles, emplumés ou fleuris, pour les belles pages décoratives qu'il compose.

Couverture pour la revue hebdomadaire de « de Kroniek ».

Devant la maison, le jardin est rempli d'arbustes de toutes sortes, de plantes grimpantes dont les enroulements délicats, les tiges robustes ou grêles, aux lignes sinueuses, dessinent des arabesques fantaisistes où l'artiste, le plus souvent, prend l'idée, soit d'un encadrement, soit d'un motif de détail.

Derrière la maison, dans de grandes cages, d'une propreté méticuleuse, dans de petits parcs entourés de treillages, dans des volières spacieuses, ou même en liberté, gazouille, caquète et s'agite, tout un monde de volatiles et d'oiseaux, qui vivent dans les meilleurs termes entre eux et avec la maîtresse de maison, chargée de leur entretien. Les poules, les oies, les canards sont les commensaux habituels de l'artiste. La pie, la corneille, les faisans sont plus indépendants, mais non moins familiers. Un petit coq farouche, aux allures de pion revêche, régente, avec humeur toute la bande. Il ne voit son autorité contestée que par un vieux cacatoès vêtu de blanc, et par deux petits perroquets, au plumage ébouriffé d'un beau vert.

Dans le coin le plus ombragé, le plus sombre, deux hiboux, perchés côte à côte, sur une branche, assistent pensifs aux ébats de ces bruyants et sonores personnages. Comme des moines retirés du monde, ils s'engouffrent mélancoliques, silencieux, dans leur froc brun foncé, tacheté de noir et leur paupière s'abaisse, ennuyée, sur leur gros œil rond et vitreux.

Tels sont les modèles du peintre. Quand ils ne lui suffisent pas, il s'en va au jardin zoolo-

gique de la ville étudier les espèces qui lui manquent. Il y croque vivement le profil des graves marabouts, il y enlève, d'un trait nerveux, la silhouette des formidables rapaces, aux ailes démesurées, au bec crochu et tranchant, aux serres accérées.

D'autre fois, c'est en pleins champs qu'il opère, observant, dans leur vol, le hanneton, la libellule légère, la sauterelle, épiant, dans leurs corps à corps furieux, les insectes, à moins qu'il ne se blottisse, en forêt, dans quelque coin paisible et retiré d'où, retenant son souffle, il assiste aux gambades des lièvres, aux conciliabules tumultueux des lapins.

Dans la lande, ce sont d'autres amis qu'il va voir, tiges frêles et volumineux champignons, alouettes jaseuses, merles gais, les fleurs, les mousses, les gazons. Tout ce qui respire, tout ce qui vit est, pour lui, matière à étude.

On ne s'étonnera pas, qu'avec cette ardeur, au travail, cette conscience, ce goût d'observation minutieuse, Van Hoytema se soit fait, dans l'illustration du livre, et dans la composition décorative, une grande place, parmi les artistes hollandais de ce temps-ci.

C'est par le livre qu'il a commencé. Après s'être inspiré d'abord des Anglais, de Walter Crane, entre autres, et de Randolphe Caldecott, après avoir demandé aux Japonais le secret de leur art si original et si libre, il s'est fait, de bonne heure, en modifiant, suivant son sentiment personnel, les éléments empruntés à droite et à gauche, une manière profondément personnelle, et dont la nature seule, interprétée avec une indépendance absolue, traduite avec un humour tout spécial, fait les frais.

Il obtint ses premiers succès en illustrant des légendes enfantines, parmi lesquelles le *Vilain petit Canard* d'Andersen. Il y avait mis des qualités de dessin et de sentiment si curieuses et si raffinées, qu'on en raffola du coup. On ne raffola pas moins du *Bonheur*

Affiche pour une exposition de dessins.

" *Bonheur de hiboux*

LA NUIT

" Bonheur de hiboux "

LE JOUR

de Hiboux, et *Comment les oiseaux eurent un roi* lui valut, dans le public, comme dans le monde artistique, des sympathies précieuses, dont l'élan ne s'est jamais, depuis, ralenti.

C'est qu'il n'a pas cessé, depuis, de produire, et dans une note toujours aussi fantaisiste, mais non dépourvue de style. Il s'est essayé, d'ailleurs, dans tous les genres, et, dans tous les genres, il s'est montré supérieur : ses lithographies, ses eaux-fortes, ses pastels, ses aquarelles et ses peintures à l'œuf jouissent d'une réputation méritée ; une faveur croissante les accueille, quand il les expose, chaque année, dans les petits salons qui se sont ouverts sur tous les points de la Hollande. Voici comment le caractérisait, l'an dernier, à l'époque où une exposition d'ensemble de ses œuvres venait de s'organiser à Amsterdam, dans la galerie Buffa, un des critiques néerlandais les plus spirituels :

« M. Van Hoytema me fait penser parfois à un gnome, parfois à une vieille demoiselle. Les fleurs et les oiseaux, les rameaux et les feuilles, les papillons et les scarabées, il les voit, comme les yeux étranges des nains doivent les voir, dans le détail le plus compliqué de leur structure, il perçoit jusqu'aux modulations, les plus insensibles, des couleurs dont les a revêtus, avec profusion, la nature.

« Au pied des arbres géants, les champignons lui paraissent des coussins d'un rouge vif, d'un blanc éclatant, d'un vert sombre, et les plaques imperceptibles de mousse qui piquent de leur velours les écorces, lui font l'effet de forêts vierges où des multitudes d'insectes s'agitent et dorment, vivent et meurent, aussi nom-

Couverture de catalogue.

Couverture pour une revue d'art décoratif.

breux, aussi pressés que les hommes dans ces fourmilières qui s'appellent les grandes villes.

« Je m'imagine, parfois aussi, voir en lui une vieille fille, au cœur ingénu, au cœur d'or, dont la vie s'est écoulée solitaire, loin du monde, et qui se console de n'avoir pu créer une famille, en aimant les enfants des autres. Elle improvise pour eux des histoires féeriques, des contes merveilleux. L'affection qu'elle leur prodigue est si grande, qu'elle déborde sur les animaux. Ses poules, en caquetant, viennent picorer dans sa main. Quand elle sort, les canards la suivent, car ils savent qu'elle a des miettes de pain prêtes pour eux. Les hiboux qui ne peuvent supporter les clartés du jour lui font peine, et sa pitié s'étend même sur eux. Elle admire le plumage des paons, elle retient son souffle, en passant, pour ne pas faire peur au lézard qui se chauffe sur un mur, au soleil, — et tous ces êtres qu'elle aime, elle a tenté, pour mieux les comprendre, de les dessiner d'apres nature, un à un. Rentrée chez elle, elle les dessine encore de mémoire et, cette fois, en les reproduisant, elle transpose. A l'imitation littérale, elle ajoute un je ne sais quoi, fait de son cœur et de son imagination tout ensemble, et le résultat de ce travail instinctif est un charme. »

On ne peut mieux définir, il me semble, tout ce qui fait à Van Hoytema une personnalité si sympathique et si fière. C'est à force d'aimer la Nature qu'il l'a vue, d'une façon, à la fois, si poétique et si vraie, si minutieusement étudiée et si large. Il observe, il écoute, et la Nature, émue de ce respect, lui raconte, comme dans un murmure, une multitude de légendes qu'il transcrit, pour la plus grande joie de ces petits enfants que sont les hommes.

C'est une spécialité moins bruyante, moins distinguée en apparence que bien d'autres, mais elle se relève, chez Van Hoytema, d'un art si exquis et si fin, qu'elle vaut amplement toutes ces autres, et le rêve, qu'elle réalise, est unique.

Un simple coup d'œil sur les pages que nous reproduisons, vous permettra aisément d'en juger.

Ex-libris.

Voyez les deux hors-texte que nous reproduisons d'après son *Bonheur de Hiboux ;* la composition n'en est-elle pas délicieuse, et ne trouvez-vous pas une intense poésie dans ce paysage lugubre, si bien fait pour s'accommoder avec le caractère misanthropique du hibou, comme dans ce paysage matinal, radieux et clair, en harmonie parfaite avec l'éclatante parure qu'un paon à plumes blanches déploie, et qui fait fuir, effaré, l'oiseau de nuit? Et quel joli sens décoratif dans tout cela! Quelle richesse, aussi, de couleur! Avec quelle habileté l'artiste a ménagé les oppositions du blanc et du noir!

Ailleurs, dans une carte d'invitation, c'est le vis-à-vis somptueux de deux cacatoès, et, pour unir entre eux ces deux pôles dans le cadre rectangulaire du bristol, c'est un semis de chrysanthèmes dont les longs pétales tubulaires font assaut de courbes savantes, avec la touffe de plumes citron arborée, en guise de cimier, par les oiseaux des Iles. Ailleurs encore, un faisan et un paon, affrontés, se toisent du regard avant d'en venir aux coups de bec. Dans tout cela, aucune préoccupation de symétrie, d'équilibre des masses ; c'est le domaine de la fantaisie, mais d'une fantaisie toujours artistique, toujours spirituelle, jamais échevelée.

BULLÉE.

UN MAITRE AFFICHISTE

STEINLEN

Dans un livre extrêmement curieux, où se trouvent définies, avec une parfaite justesse, les lois psychologiques du symbolisme, le philosophe italien Guillaume Ferrero, élève de Lombroso, a fait une bien singulière découverte, en ce qui concerne la réclame illustrée. Puisque aucun art n'est plus réellement vivant et plus moderne que celui de l'affiche, je ne veux point, en vous présentant un des maîtres du genre, laisser passer l'occasion de répandre cette théorie originale, assurément peu connue en France.

A l'époque où la race humaine parlait un langage universel, la *pictographie* — ou représentation des idées par l'image — était la seule écriture connue. On eut ensuite l'idéogramme (une pictographie perfectionnée), puis l'écriture alphabétique. Mais celle-ci ne réussissant qu'à bien évoquer des idées abstraites, la *pictographie* ne devait point disparaître de nos civilisations. Depuis quelques années même, elle remporte ses plus éclatants succès, car la réclame, « ce merveilleux levier des foules » que notre siècle créa pour ainsi dire de toutes pièces, a réveillé, dans le peuple, le goût de l'image. Les journaux, revues, livres et magazines illustrés, qui, de nos jours, envahissent les maisons par millions, nous révèlent avec évidence cette résurrection de l'écriture pictographique. C'est que l'illustration *fait voir* les choses, montre des figures nettes, très vives, sans que le cerveau soit contraint à un travail pénible, car il suffit de regarder, de diriger l'œil, pour recevoir immédiatement la sensation. L'écriture de nos pères préhistoriques, la pictographie transformée en « publicité par l'image », est donc restée pour la foule, le plus accessible des symboles intellectuels!

J'avoue qu'avant de lire l'ouvrage de M. Ferrero, je ne me doutais guère, qu'entre un idéogramme égyptien et un placard illustré, il n'y avait aucune différence essentielle. La philosophie complique bien les choses. Assu-

Affiche pour le lait stérilisé.

rément, la pensée n'a point de ces détours, en contemplant les affiches collées à tous les coins de Paris; mais notre plaisir artistique et même notre profit matériel ne sont pas moins appréciables pour cela. Devant les hautes palissades qui s'élèvent au milieu de Paris pour nous cacher quelque mystérieux travail de démolition ou de reconstruction, nous ne songeons plus, par exemple, à nous plaindre, ni de l'encombrement inaccoutumé des fiacres, ni même de la lenteur des travaux... L'inauguration du nouvel Opéra-Comique peut bien être retardée encore de quelques années; personne n'en prendra souci. La place Boïeldieu est convertie en une exposition permanente, où l'on ne se lasse pas d'admirer les compositions de nos maitres affichistes. De la cimaise aux frises de ce salon en plein vent, s'étalent des œuvres charmantes, dans lesquelles semblent se réfugier toute l'originalité de l'art contemporain. Et ainsi, dans cent endroits de Paris, partout où nous rencontrons les fringantes Montmartroises de Chéret, les petites « botticelliennes » de Grasset, les scènes populaires de Steinlen, les Sarah byzantines ou florentines de Mucha, les portraits ironiquement expressifs de Toulouse-Lautrec, les satires sociales d'Ibels, nous levons les yeux, amusés par ces reflets fidèles et vivants de l'existence moderne, et ravis par la chatoyante symphonie de couleurs qui éclaire la grisaille monotone de nos murs.

Couverture d'un album de chansons.

Non seulement le placard illustré fournira plus tard des documents précieux pour l'histoire des mœurs et des industries parisiennes, mais il plaidera mieux en faveur de nos goûts esthétiques que toute la peinture de notre temps. L'affiche française, en particulier, est incontestablement une des créations les plus gracieuses de l'art XIXe siècle; elle supporte victorieusement toutes les comparaisons que l'on voudrait établir avec les lithographies de ce genre publiées à l'étranger. Un artiste français eut même le mérite de donner, le premier, à l'estampe murale un caractère artistique; et l'on sait combien de talents originaux se sont

révélés depuis Chéret, dans cette branche si vivace de l'art décoratif. Entre tous les affichistes qui jouissent de la vogue du public, Steinlen se distingue non seulement par la vigueur et la justesse de son dessin, la sobriété puissante de son coloris, l'allure largement ornementale de ses compositions — toutes qualités qui ne révèlent en somme qu'une très grande habileté technique, — mais encore par la *beauté sociologique* de son art. Il n'est pas uniquement le peintre d'une société déterminée; dans les types populaires qu'il a choisis, il a découvert ces traits généraux, ces nuances psychiques qui identifient entre eux tous les hommes. Il a noté les causes et les effets de la passion, qui sont identiques dans toutes les classes sociales. Comédiste sincère et ingénieux, il n'a pas seulement rassemblé en groupes pittoresques ses modèles de prédilection; il leur a distribué à chacun un rôle dans les petits drames de sa façon. Et par la vérité expressive des physionomies, il a même réussi à nous renseigner sur la psychologie de ses personnages. Ainsi faisait Jean Steen, ce Molière de la peinture ; ainsi fit Daumier, ce merveilleux notateur des ridicules modernes. Issu d'une telle lignée, M. Steinlen mérite donc une place spéciale parmi les créateurs d'aujourd'hui; c'est pourquoi nous avons tenu à le présenter aux lecteurs de cette revue, avant d'autres lithographes plus célèbres peut-être, mais dont le talent n'a point à nos yeux une signification à la fois aussi précise et aussi générale.

Affiche colossale "La Rue".

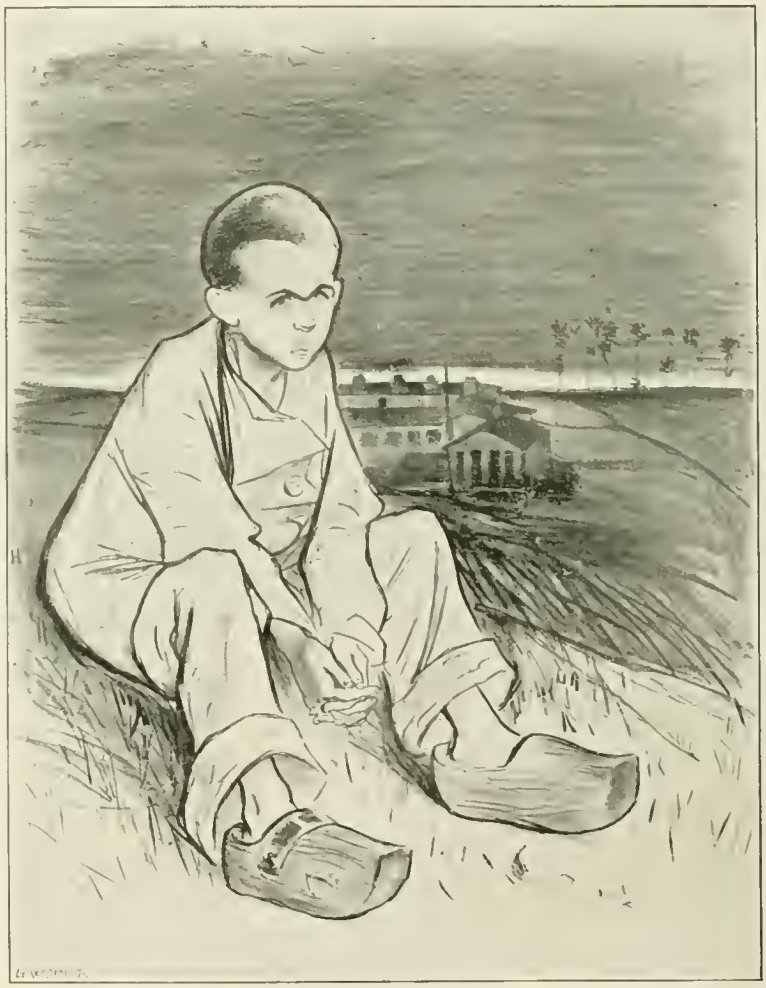
Étude de chat.

***

M. Steinlen est né à Lausanne en novembre 1859. « Enfant, j'adorais les bêtes, a-t-il raconté naguère. Je gaspillais d'entières matinées à écouter les ramiers qui font glou-glou dans les futaies. Je rapportais au logis des lézards, des couleuvres, des chouettes, et ma préoccupation favorite fut l'élevage en grand des chenilles. Entre temps, j'encombrais de caricatures toutes les marges de mes livres. Durant trois ans, je préparai mon baccalauréat; mais en 1879, je rompis avec les saines traditions et m'en fus à Mulhouse, chez un oncle calé. J'y restai près

de deux ans, à dessinailler, et c'est vers la fin de 1881 que j'arrivai à Paris avec 24 francs dans ma poche !... »

Ceux qui prétendent que l'homme, dès sa tendre enfance, possède le germe de ses qualités et de ses défauts futurs, trouveraient dans cette déclaration très naïve de M. Steinlen une preuve frappante à l'appui de leur théorie. Deux traits moraux caractérisent, en effet, l'individualité de l'artiste: un amour illimité d'indépendance et une tendresse instinctive pour les bêtes, une de ces tendresses maladives comme le grand Schopenhauer en éprouvait, et qui semble décidément une des marques distinctives des grands observateurs. Or, voyez la résultante logique de ce double instinct : M. Steinlen est tout d'abord un animalier remarquable; secondement, son désir effréné de liberté le mène tout droit, en arrivant à Paris, dans les milieux d'artistes originaux, voire même un peu bohèmes. A Montmartre, immédiatement il entre en contact avec les populations excentriques, et voilà que lentement, presque fatalement, il devient le peintre du bas pavé parisien, comme Bruant en est le poète.



Affiche pour le "Coupable" de François Coppée.

Présenté par Willette, M Steinlen débuta au *Chat noir* en 1883, la même année que Caran d'Ache, Henri Pille et Henri Rivière. Ses croquis d'animaux: chiens, rats, pies, coqs et chats, publiés par le journal de R. Salis, obtinrent tout de suite un grand succès. Puis vinrent d'amusantes fantaisies, *l'Enfant et la Tartine*, le *Petit chat et le bout de cigare*, *l'Horrible fin d'un poisson rouge*, d'une jolie note caricaturale, mais qui ne révélaient encore rien d'essentiel sur le talent du jeune dessinateur. Enfin M. Steinlen fit la connaissance du chansonnier Bruant. Grâce à cette rencontre, l'artiste allait conquérir définitivement son originalité. C'est au *Chat noir* également que M. Steinlen fit la connaissance de Bruant. La collaboration du poète populaire et du jeune dessinateur allait être féconde. Tous deux, au cours de leurs instructives promenades dans les coins les plus populeux de Paris, recueillirent une foule de documents inédits, d'un pittoresque achevé. Les illustrations du *Mirliton*, le journal de Bruant, nous fournissent en effet les premières indications sérieuses sur la personnalité de M. Steinlen. Dès ce moment, l'ancien dessinateur du *Chat noir* devient le portraitiste fidèle et attentif des humbles artisans et des déclassés; il ne transcrit pas seulement des scènes épisodiques, il construit de véritables romans, fait vivre autour de ses personnages typiques la foule innombrable des malheureux et des « hors la loi », enfin trouve pour sa galerie naturaliste, le décor exact, intimement approprié aux êtres mis en scène. Le talent que M. Antoine déployait au Théâtre-Libre, M. Steinlen le révé-

lait à son tour dans l'ordonnance de ses compositions, et, à partir de cette époque, que ce soit dans les illustrations du *Gil Blas* ou dans celles du *Chamlard*, le talent du dessinateur, dirigé enfin dans sa voie naturelle, se développe avec une entière liberté.

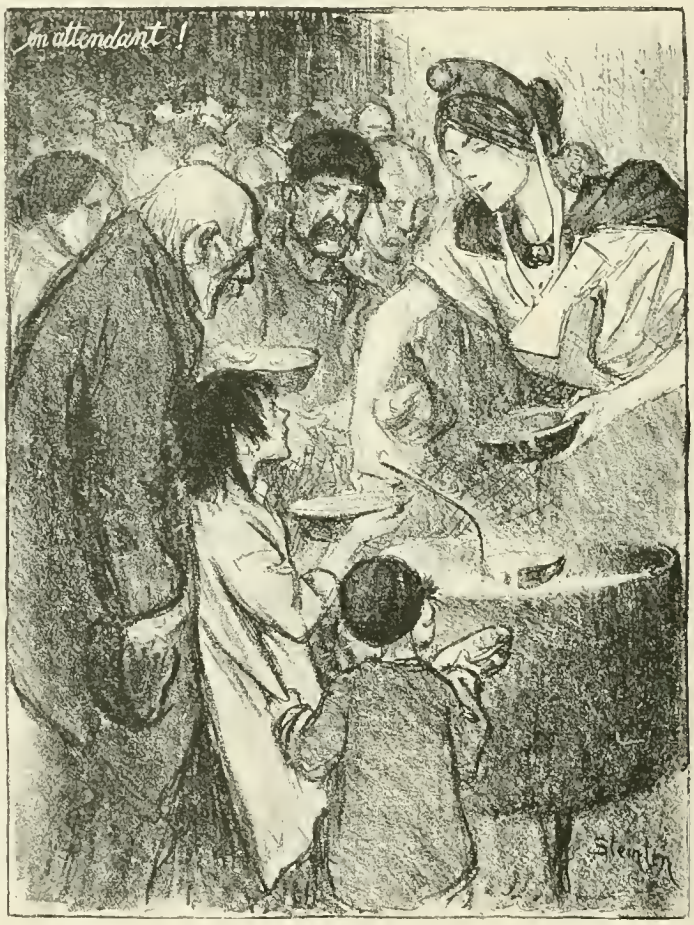
Ce n'est point sans intention que j'ai rappelé le nom de M. Antoine. L'œuvre de M. Steinlen compte parmi les manifestations les plus caractéristiques de la récente « poussée » naturaliste. Sans les *Soirées de Médan*, nous n'aurions eu ni M. Jules Jouy, ni Bruant, ni Steinlen, ni Ibels, ni Toulouse-Lautrec, ni M. Ancey. Une correspondance très étroite, et assez facile à discerner, existe entre ces artistes, ces chansonniers et ces auteurs dramatiques, également sollicités par la transcription directe et brutale de la vie. Mais ce qui place Steinlen au-dessus de la plupart de ses émules, c'est que, tout en restant fidèle au principe inspirateur de l'art réaliste, il a, si je puis dire, éclairé ses modèles à l'intérieur : il leur a prêté une âme, les a idéalisés à sa manière ; et c'est pourquoi ils s'animent de la superbe et durable vie de l'art.

Étude de Coqs (lithographie).

Totalement dépourvu d'éducation classique, mais guidé par un instinct puissant et conservant avec une sûreté infaillible la vision de ses modèles, Steinlen trouva tout de suite la *forme* qui convenait à sa création. Ses animaux d'abord, puis ses rôdeurs, ses camelots, ses escarpes, ses ivrognes, ses habitués fameliques du banc gratuit, ses « gigolettes », ses trottins, ses marmots barbouillés et crasseux, toute cette « figuration » bizarre et interlope des boulevards extérieurs, est présentée par lui, avec une vivacité et une justesse de traits extraordinaires. Dans ses illustrations du *Gil Blas*, il ne se sert que de deux teintes : le noir et le rouge, ce qui ne l'empêche pas d'obtenir des effets très variés, particulièrement dans ses paysages. Qu'il montre les routes silencieuses de la banlieue, les « fortifs » s'éloignant en zigzag jusqu'aux horizons brumeux, les talus jaunissants des faubourgs où se dispersent les chétifs arbustes, les murailles noirâtres des quartiers industriels, toujours il trouve dans son interprétation, sinon la note exacte, du moins des nuances suggestives qui évoquent la réalité entière. Souvent le soleil couchant illumine de sa pourpre opulente ces décors de misère et de rude labeur. C'est alors un éclaboussement joyeux de lumière rouge ; les toits rutilent, les cheminées se fondent dans le ciel cuivré, toute la tristesse du site souffreteux s'évanouit dans la splendeur glorieuse de l'astre au déclin...

Néanmoins, les illustrations du *Gil Blas* qui nous informent si amplement sur la portée sociologique de l'œuvre de Steinlen, ne donnent qu'une idée incomplète de la puissante exécution de l'artiste. Le dessinateur et le peintre se révèle tout entier dans les affiches et les placards décoratifs, en même temps du reste que le psychologue, le dramatiste et « l'ami des bêtes », dont nous parlions plus haut. Il

suffirait, au besoin, pour connaitre Steinlen à fond, de n'étudier que l'œuvre de l'affichiste. Est-il bien nécessaire de vous détailler encore ces compositions si connues et admirées depuis longtemps, le *Lait pur stérilisé* où l'on voit un bébé rouge, resplendissant de santé, vider goulument un bol de lait, tandis que trois chats, frémissants de gourmandise, suivent avec une attention extraordinaire le moindre de ses mouvements : *Mothu et Doria*, scène réaliste à deux personnages — un pâle voyou demandant du feu à un gentleman impassible — qui se déroule à l'heure de l'absinthe, sous la lumière trouble des réverbères ; *Coqs et poules au perchoir*, une admirable lithographie murale, chef-d'œuvre d'esprit et d'observation, car jamais aucun peintre n'a réussi à donner aux animaux de basse-cour, une « physionomie » aussi juste. Si Hondecœter revenait en ce monde, il serait jaloux des poules de Steinlen.

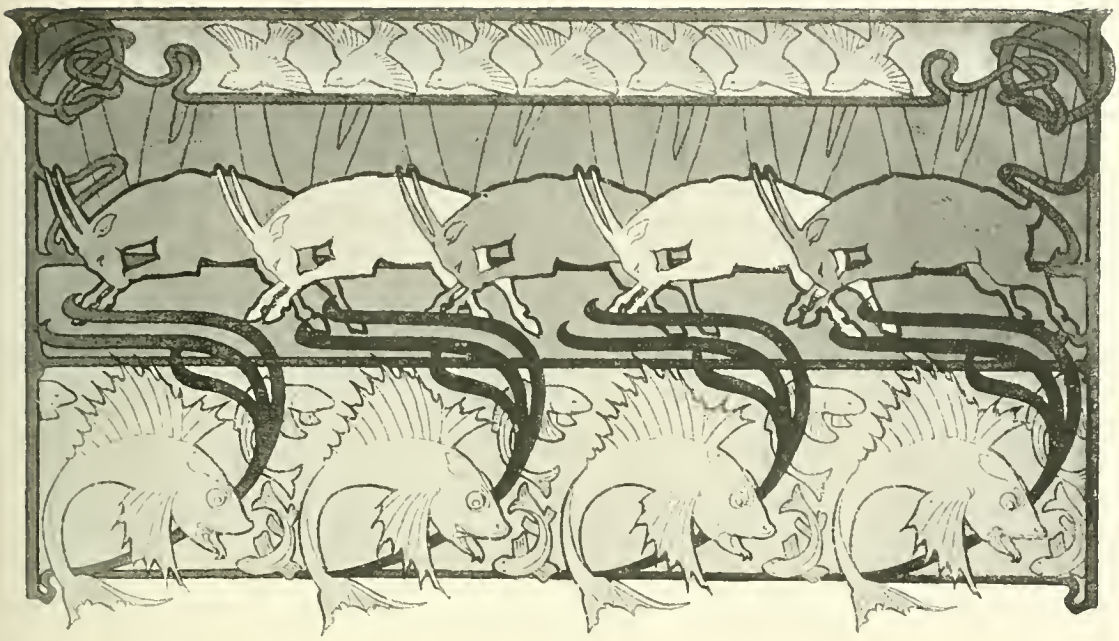


En attendant ! (lithographie).

La dernière affiche de l'artiste a été composée pour le roman de M. Coppée : *Le Coupable*. Un vagabond, le front barré d'un sourcil volontaire et dur, les yeux haineux, la bouche mauvaise, est assis au bord d'une route solitaire ; dans le lointain, la ville noire et fumeuse où le jeune bandit sans doute vient de commettre son crime. L'œuvre est des plus empoignantes. Mais la grande estampe murale *La Rue*, exécutée récemment pour l'éditeur Verneau, la dépasse encore comme exécution et comme caractère. L'œuvre entier de Steinlen y reparait, résumé en une synthèse superbe. Le trottin, le camelot, l'artisan du pavé, le « vieux marcheur » sont fixés désormais en des traits immuables. *La Rue* est une composition sans analogue et sans précédent ; aucune production graphique ne défendra mieux devant l'avenir l'art démocratique de ces vingt dernières années.

Il me reste, en terminant cet article, à exprimer un regret. Certes, le talent de M. Steinlen a trouvé une application excellente dans l'affiche. Mais ces « fresques de papier » sont vite enlevées de nos yeux, et les chefs-d'œuvre de Steinlen doivent fatalement disparaître au bout d'un court laps de temps, sous d'autres placards souvent sans intérêt. Pourquoi un débitant, un hôtelier, un restaurateur avisé, ne commanderait-il pas à Steinlen la décoration de son établissement ? Cela nous changerait un peu des Gambrinus chevauchant des foudres, et des gnômes chargés d'immenses bocks, que l'on voit dans nos brasseries germanisées. On se représente aisément la frise vivante et pittoresque qu'exécuterait le jeune maître : en plein Paris, sans se déranger, on verrait défiler autour de soi les spécimens les plus curieux et les plus amusants de notre population. L'étranger, en cinq minutes, serait renseigné sur l'ethnographie parisienne ; et le « musée Steinlen », faisant vis-à-vis au « musée Forain », donnerait au boulevard, qui en a bien besoin, le cachet d'originalité et d'art que, seul, peut lui donner le peintre de *La Rue*.

H. Fiérens-Gevaert.



ILSÉE, PRINCESSE DE TRIPOLI

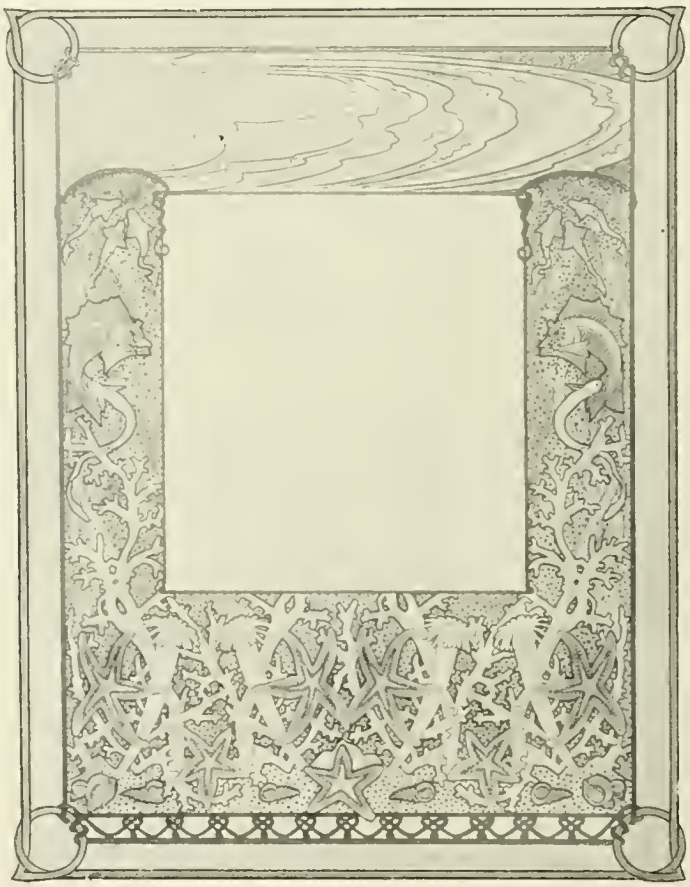
L'APPARITION d'un beau livre, préparé et présenté avec un véritable souci d'art, est chose rare parmi nous, et son ornementation nécessite, chez le décorateur qui s'y dévoue, de trop sérieuses qualités et de trop abondantes ressources d'imagination, pour que cette Revue ne lui accorde pas un vif intérêt. Le volume que vient de publier le libraire de *l'Edition d'Art*, M. H. Piazza, est particulièrement digne que l'on s'attarde à en tourner les pages. Autour d'un conte de M. Robert de Flers, *Ilsée, Princesse de Tripoli*, M. Mucha a composé une nombreuse suite de dessins aquarellés, encadrant le texte, où apparait sous une face nouvelle le talent original dont il avait déjà fait preuve. Nous pouvons même dire qu'il y trouve matière à plus de variété et à plus de développements, et M. Mucha s'est dès maintenant assuré une place au premier rang de nos décorateurs.

On ne peut que se réjouir de voir ainsi définitivement consacrée la réputation que M. Mucha s'est acquise en quelques années à peine; car cette fois, le succès ne s'est pas trompé d'adresse. Notre attention a été, pour la première fois attirée vers cet artiste par l'affiche qui annonçait les représentations de *Gismonda*; avec un dessin ferme et correct, l'artiste y faisait preuve, dans les souvenirs byzantins habilement transfigurés, d'une érudition sans encombre, et aussi d'un goût sûr d'arrangement et d'un sentiment très personnel de la décoration, qui frappa tout de suite les regards. Il est à croire que M. Mucha restera encore longtemps, pour une notable partie du public, un peintre d'affiches; mais je ne vois rien là qui soit fait pour le désobliger. Dans ses limites restreintes et en comptant avec les effets assez généraux auxquels contraignent les nécessités de la vision en plein air, l'affiche donne matière à un art véritable, qui a ses lois et ses procédés spéciaux et nous voyons assez d'ébauches incohérentes pour nous assurer que tout le monde n'est pas qualifié pour y réussir.

D'ailleurs, la série d'affiches qui suivit celle de *Gismonda* mérite bien, en effet, de gagner à M. Mucha une renommée particulière. Mme Sarah Bernhardt ne s'y est pas trompée, et c'est à ce talent qu'elle a confié le soin de narrer tous ses succès en des compositions murales où sa propre silhouette se campe et s'agrémente de façons diverses, selon le costume de ses rôles. Le format allongé reste toujours le même, si bien que ces affiches acquièrent pour les amateurs l'intérêt d'une véritable

« suite » de planches en couleurs, successivement enrichie des illustrations de *la Dame aux Camélias*, de *Lorenzaccio* et de *la Samaritaine*.

A côté de cette importante série, parurent encore des affiches de petites expositions, des couvertures de revues ou des estampes décoratives, où s'affirmait le même art, fait d'une recherche serrée de dessin et d'une ingénieuse invention d'attitudes et de motifs ornementaux. La manière de M. Mucha semblait toujours se reconnaître et se définir particulièrement dans l'interprétation des chevelures, qu'il fait se dérouler en minces filets, pareilles à des fumées d'encens, ou qui frisent en plumes de coq, ou s'éparpillent comme des pétales de chrysanthèmes. Il n'en fallait pas davantage pour démontrer que M. Mucha possédait un style bien à lui, conscient et voulu, et pour faire aussitôt surgir des imitateurs, ce qui n'a pas tardé.



"Ilsee", encadrement de page.

Une exposition récente à la Bodinière, où M. Mucha groupait déjà ses premières œuvres, nous montrait un ensemble de compositions destinées à illustrer les *Scènes et Episodes de l'Histoire d'Allemagne*, de M. Charles Seignobos; c'étaient là des tableaux d'histoire réduits, où il ne pouvait guère rester du décorateur que la faculté de mise en scène. Mais plus qu'ailleurs s'y pouvaient révéler la variété et la solidité d'une instruction documentaire.

Après ces différentes études de panneaux décoratifs et cette figuration de scènes historiques, le talent de M. Mucha, pour parvenir à son épanouissement complet, devait nécessairement aboutir à l'embellissement d'un livre entier, capable de donner cours à la libre imagination d'un ornemaniste. Car c'est là, sans aucun doute, que réside l'application la plus riche et la plus diverse du dessin décoratif : il faut bien songer au véritable souffle d'inspiration qu'il est indispensable de posséder, pour ne pas succomber en route. Il s'agit, en effet, de suivre un récit page à page : et non pas seulement de le transcrire en images visibles, mais d'improviser, pour ainsi dire, dans les marges, une trame continue d'accompagnement, un intarissable tissu de broderies qui commentent les péripéties du texte avec un accent personnel, qui en dégagent des sortes de signes symboliques, des thèmes imaginatifs et comme mélodiques. Il importe aussi de varier sans cesse l'accommodation du sujet, la nature des ornements et le cours même de l'imagination; ce serait ici un défaut irrémissible que la monotonie et l'indifférence, et cette sorte d'habitude paresseuse du crayon, qui conduit l'artiste à tracer d'instinct tous les encadrements suivant une formule identique. A chaque pas, doit s'éveiller une surprise sous les doigts du lecteur.

Il est assurément permis de regretter que cet art, digne de passionner les esprits, ne trouve pas une réalisation plus fréquente; mais il faut bien dire aussi que toute la faute n'en est pas à la réserve des éditeurs, et que beaucoup d'artistes ne se sentent pas le cœur d'affronter une

œuvre aussi complexe et aussi touffue. A parler franchement, je ne vois depuis des années, à part quelques plaquettes hors commerce, que deux volumes qui aient été exécutés en France dans cette donnée de décoration suivie : ce sont *les Quatre fils Aymon*, où s'est si généreusement dépensé le talent de M. Eugène Grasset, et *l'Evangile de l'Enfance de Notre-Seigneur*, que nous devons à M. Carlos Schwabe. Et voici qui vient juste à point confirmer l'opinion que j'avançais tout à l'heure sur les hautes qualités qu'exige un tel travail, car M. Grasset et M. Schwabe sont actuellement, sans contredit, les premiers de nos décorateurs, et M. Mucha prend aujourd'hui place avec eux.

" Ilsée ", encadrement de page.

Mais alors même qu'on ne puisse réclamer trop souvent de pareils ouvrages, et en reconnaissant que les volumes de luxe ne pourront jamais être de production courante, on ne peut trop souhaiter de voir chez nous l'art du livre prendre une place plus considérable, en regard des tentatives incessantes des éditeurs anglais et allemands. Avouons en passant que notre public n'est pas difficile à contenter, et que les livres même de consommation journalière, si l'on peut ainsi dire, les romans que l'on froisse fiévreusement au bord d'une table, ou que l'on empile dans ses bagages au moment des départs, pourraient se présenter à nous sous un appareil moins négligé. L'infirmité de notre mouvement décoratif tout entier, c'est de s'attaquer aux recherches de détails, aux raffinements accessoires, et non point du premier coup aux réformes fondamentales. C'est ainsi qu'en ces derniers temps, la reliure a séduit nombre d'artistes très avisés, que je n'aurai garde de décourager ; mais n'oublions pas que toutes les parties diverses de l'imprimerie, la fonte des caractères, la typographie, la fabrication même du papier, réclament des soins plus éclairés. Remarquons aussi que le régime du collège nous a trop fortement marqués, et qu'à peine un livre apparaît-il, on s'empresse de l'interner dans une « Bibliothèque » ou une « Collection », et de le revêtir de l'uniforme de la maison. Quand donc apprendrons-nous à respecter l'individualité du livre, et à lui donner l'habit qui se prête à son caractère et à son allure?

Il convient d'autant mieux d'apprécier hautement l'exemple que donne de ce respect l'œuvre réalisée par l'*Édition d'Art*. Tous les détails de l'exécution ont été l'objet du choix le plus attentif, et il ne faut pas oublier de mentionner spécialement, parmi les raretés de ce beau livre, la branche de lis incisée en filigrane sur la feuille de garde, par M. Alexandre Charpentier.

Le récit des aventures mi-chevaleresques, mi-orientales du troubadour Jaufré Rudel et d'Ilsée, princesse de Tripoli, offrait à tous les développements que pouvait rêver M. Mucha un canevas merveilleusement souple et assorti. L'artiste, se sentant ainsi autorisé à tous les caprices de sa fantaisie, a usé avec beaucoup d'aisance de l'horizon libre qui lui était ouvert. Les héros du conte, ou des figures de person-

nages abstraits, prennent place dans ces encadrements; mais M. Mucha les isole ou les assemble sans se départir jamais du style qui convient à la continuité ornementale de son œuvre, et ces compositions sont conçues dans un goût qui procède parfois du vitrail, et plus généralement de la tapisserie. Mais la décoration du livre comprend aussi des abréviations de paysages, très vivement notés dans leur mouvement essentiel, et dont M. Mucha excelle à révéler le caractère pathétique; puis, le grouillement le plus imprévu et le plus curieusement ordonné des formes d'animaux et de plantes. Et ces éléments divers s'unissent, se juxtaposent, interprétés avec un sens de l'ornement, aussi éveillé qu'il puisse être. C'est à peine si l'on peut relever, de temps en temps, un effort d'imagination un peu trop tourmenté et bizarre, ce qu'il était difficile d'éviter dans cette tension constante des facultés inventives. La couleur est toujours fort agréable, très délicatement appliquée, et ne verse sur la page aucune tache lourde et obsédante; l'harmonie est partout très heureusement soutenue.

Je ne veux pas clore ces notes sans appeler, surtout, l'attention sur les enlacements graphiques qui sont, chez M. Mucha, un procédé constant de décoration. Non seulement les formes existantes lui paraissent capables de donner naissance à un ornement, mais il estime que les lignes pures, habilement assouplies et combinées, ont aussi un style. De là, ces courbes qui s'embrouillent et se nouent comme les vrilles de la vigne. M. Mucha apprécie fort justement les moyens de l'ornementation en ne dédaignant pas l'exemple des grimoires que nous ont laissés les arts arabes et persans; de là même, me semble venir le cachet le plus personnel de ses œuvres, car je ne me suis guère aperçu que ni M. Grasset, ni M. Schwabe fissent usage de l'arabesque.

Les lecteurs sauront assurément gré à notre Revue d'avoir relevé pour eux, dans cette œuvre importante, quelques exemples divers d'arrangements décoratifs, dont le paysage, la flore, la faune et les lignes sinueuses donnent le thème, et aussi ce médaillon de femme, où M. Mucha s'est souvenu des coiffures et des joyaux affectionnés par Mme Sarah Bernhardt. Pour notre part, nous devons remercier M. Mucha et son éditeur d'avoir donné ici prétexte à ces réflexions sur l'ornement du livre, qui ne peuvent se terminer pour eux que par un large tribut d'éloges.

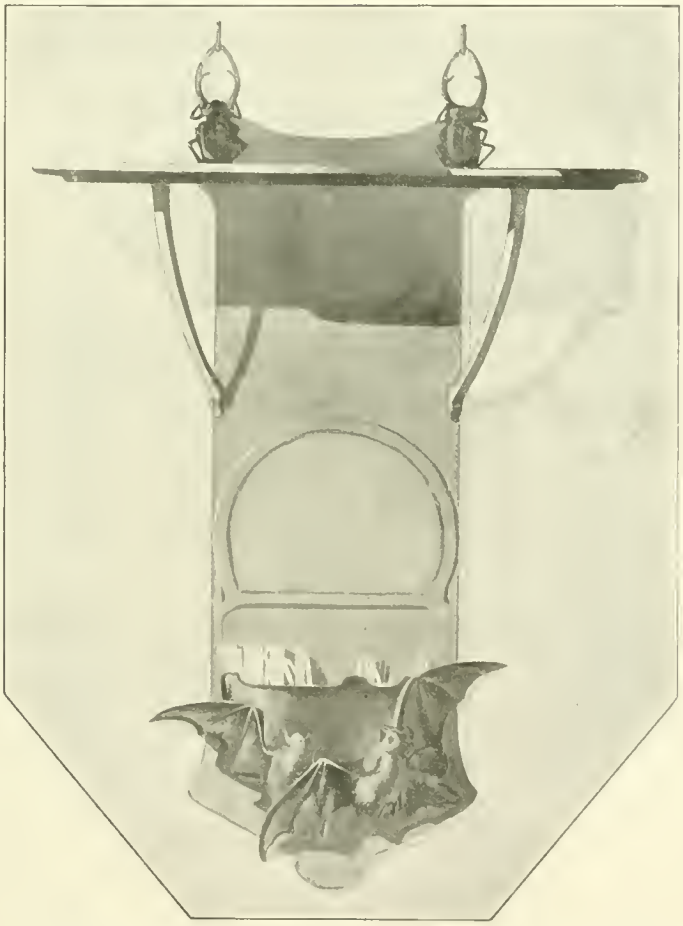
GUSTAVE SOULIER.

NOS CONCOURS

I. — Porte-Allumettes

Qu'on ne vienne pas dire que le programme était de peu d'intérêt pour justifier, cette fois-ci, la maigreur des résultats de notre concours, car tous les sujets peuvent prêter à l'ingéniosité de l'inventeur. La principale condition est de rester dans le programme et de ne jamais chercher à le dépasser sous le prétexte d'étonner, de renverser son public. Je ne saurais trop le redire à tous les artistes qui créent des objets ornés : faites-les comme si c'était pour vous! Tant pis pour ceux dont le goût n'est pas suffisamment formé sans emprunter celui d'autrui.

Les concurrents étaient cependant nombreux et pleins de bonne volonté; plusieurs d'entre eux avaient envoyé des objets en nature ou modelés en cire, terre ou plâtre. Disons tout de suite que la commission d'examen n'a pas cru devoir distinguer particulièrement un de ces derniers malgré des mérites relatifs ; beaucoup de ces objets étaient peu pratiques. Il en a été de même des projets dessinés, presque tous trop compliqués, trop cherchés et insuffisamment trouvés. Les uns trop petits, d'une ornementation inutilement fignolée et destinée à disparaître sous les salissures inévitables de l'usage; d'autres, au contraire, énormes monuments en bois, faïence ou métal, avec découpures des plus bizarres ou d'une importance disproportionnée avec l'échelle d'un tel objet.

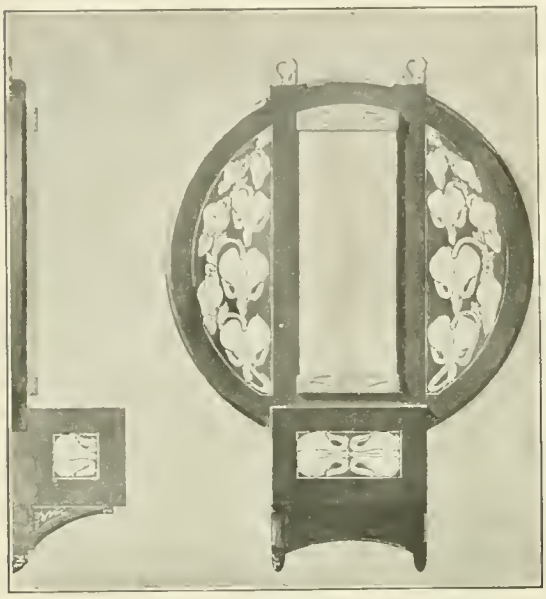


Porte-Allumettes (1er *Prix*). M. DUFRÊNE.

On peut dire que le seul projet vraiment artistique et pratique à la fois est celui de *M. Dufrêne*, qui a obtenu le 1er prix. Le petit meuble est très simple; pas de découpures saugrenues. La composition est de la meilleure donnée ornementale, c'est-à-dire nécessité constructive simple et motifs ornés peu nombreux et riches; le simple faisant valoir le riche. Grâce à cet excellent principe, nous n'avons que des éloges à donner à ce premier prix. La seule critique à y faire serait la ténuité des consoles de la tablette, qui relèveraient plutôt du métal que du bois. Mais les agrafes, formées de capricornes de bronze, sont de la meilleure invention, ainsi que le récipient de même métal destiné aux allumettes et orné de chauves-souris.

Le 2e prix a été donné au projet de *M. Boutin* à cause de la simplicité de sa composition, peut-être même un peu trop simple; mais où, en tous cas, ne se trouve d'inutile, et ne correspondant pas immédiatement à la fonction, que le cercle de bois, un peu grand sans raison. La décoration en est un peu pauvrette;

ses fleurs de dielytra sont peu riches d'aspect et un peu trop claires de couleur. Mais l'ensemble



Porte-Allumettes (2e Prix) M. BOUTIN.

est sobre, facile à fabriquer et surtout sans prétention.

La Commission a cru devoir donner le 3e prix à *M. Leverd*, malgré un certain abus du bois découpé et une évidente fragilité de l'objet, parce que son dessin est bien exécuté et assez élégant d'aspect. L'attache du godet de céramique est insuffisante et précaire, et ce récipient lui-même s'applique très mal, étant rond, à l'espèce de palette ajourée qui forme le fond. Il serait difficile de dire comment seraient gravés les ornements indiqués sur les parties plates.

Au résumé, beaucoup de bonne volonté de la part des concurrents et peu de résultats.

II. — Papier de garde.

Autant le précédent concours a été peu satisfaisant, le premier prix mis à part, autant celui-ci a été brillant. La Commission a vivement regretté de ne pas avoir à sa disposition un grand nombre de récompenses à décerner, peut-être serait-elle allée à la douzaine. Mais les programmes sont formels, et il faut tenir compte aussi de la difficulté plus ou moins grande de les remplir. Sans cela, tel concours ne mériterait qu'un seul prix alors que tel autre en exigerait dix.

En effet, on peut sans hésiter prédire aux programmes ayant pour but un objet en relief, un résultat piteux relativement à ceux qui s'appliquent à des compositions planes. Serait-ce à croire que l'intelligence à deux dimensions est plus facile à rencontrer que celle à trois?

Je n'en crois rien; ce doit être un résultat des méthodes d'enseignement, dans lesquelles l'exercice en relief ne tient qu'une place infime. Ainsi, sur trente jeunes gens composant et exécutant bien les ornements en surface, on en trouve à peine trois qui composent en relief de façon passable.

Peut-être est-ce à ces causes qu'il faut attribuer le grand nombre de bons dessins du présent concours.

Cependant, malgré la précision des programmes, on est étonné de voir autant d'artistes en sortir d'une manière flagrante. Est-ce mauvaise habitude de compter un programme comme quantité négligeable? Est-ce désir de surpasser les concurrents qui s'y seront ren-

Porte-Allumettes (3e Prix). M. LEVERD

fermés?—Le calcul serait mauvais dans les deux cas, et la Commission d'examen remettra toujours les choses à leur place. Il vaut mieux penser que c'est inattention ou manque de clarté de l'énoncé.

Quoi qu'il en soit, il a fallu d'abord faire deux classes de projets : ceux qui étaient dans le programme et ceux qui n'en avaient tenu qu'un compte partiel. Il aurait été possible d'en constituer une troisième, formée de ceux qui n'avaient pas compris du tout et qui ont cru qu'il s'agissait de la couverture du volume. Ceux-là ont été écartés du concours, malgré le mérite de certains dessins.

Les trois prix disponibles ont été décernés à des compositions rentrant exactement dans les conditions voulues, c'est-à-dire pouvant s'imprimer en une seule couleur.

Les lecteurs pourront se rendre compte du 1er prix, accordé au projet de *M. Joanny Coquillat*, puisqu'il est reproduit grandeur d'exécution dans le numéro. Il y a peu de reproches à faire à ce dessin, sobrement et clairement composé : il produit un effet assez riche, grâce à une intelligente disposition des parties claires et foncées franchement écrites, et aussi à ce que, entre les motifs, les fonds sont travaillés finement. Peut-être les cercles d'étoiles sont-ils un peu clairs et auraient-ils eu besoin d'un rien qui adoucit un peu le passage des ronds avec le fond.

Papier de garde (2e Prix). M. LABOUREUR.

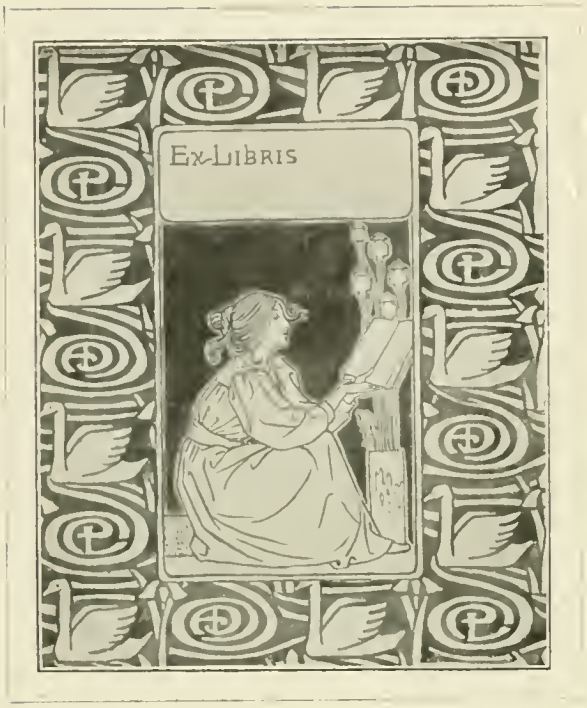
Le projet de *M. Laboureur* se sépare nettement des autres par une disposition toute différente ; il a obtenu le 2e prix. L'idée en est des plus gracieuses ; ces montants de roses avec les monogrammes très simples, entre deux, sont d'un charmant effet.

La composition de *M. Pillard*, qui fait l'objet du 3e prix, méritait peut-être mieux, par l'ingéniosité de l'arrangement et le style du dessin. L'échelle en a été trouvée un peu grande et l'effet quelque peu dur. Cependant, le tracé est irréprochable et l'idée des monogrammes en ondes, entre les cygnes, est une jolie idée. *M. Pillard* a, en quelque sorte, enfreint le programme par l'adjonction d'un *ex-libris* qui n'était pas demandé. Nous ne nous en plaignons qu'à moitié, car il est charmant.

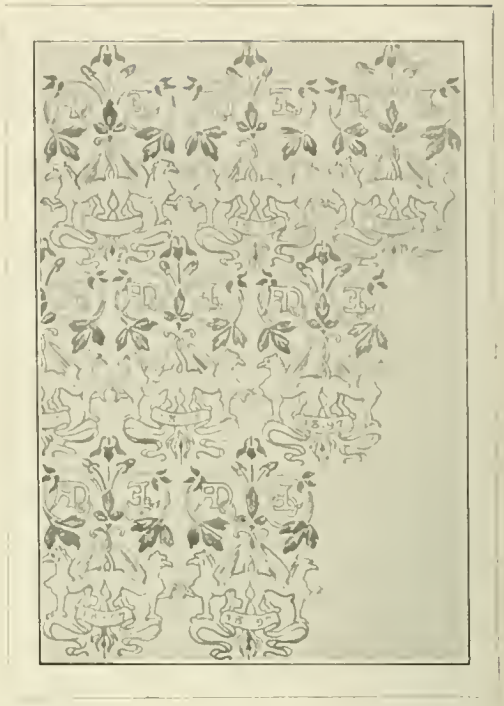
La 1re mention est donnée à *M. Marc Bastard* pour un très joli arrangement d'ancolies avec des monogrammes d'un beau caractère. Seulement, ce dessin comporte deux impressions, ce qui n'est pas le cas de la 2e mention attribuée à *M. Lombard*, qui s'en est tenu au programme. Sa composition, presque uniquement au trait, est d'un caractère quelque peu ancien, mais bien approprié à un papier de garde. Il est regrettable que, pour le bon effet, *M. Lombard* n'en ait pas fait quelques centimètres carrés de plus.

Mlle Labouriau nous donne une page de gracieux muguets, qui serait bien meilleure si la feuille était travaillée de façon à laisser les fleurs un peu plus en évidence, et qui a obtenu la 3e mention.

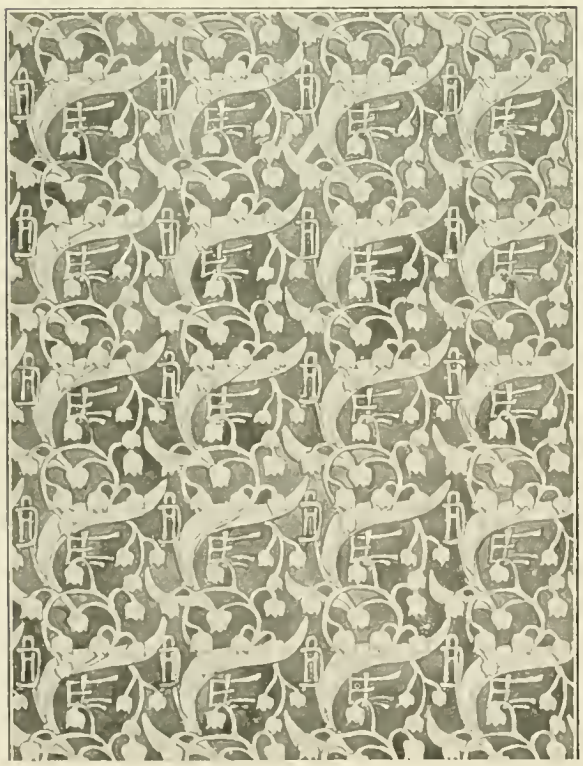
La 4e mention, exécutée par *M. Payen*, est



3e Prix. M. PILLARD.



2e Mention. M. LOMBARD.



3e Mention. Mlle LABOURIAU.

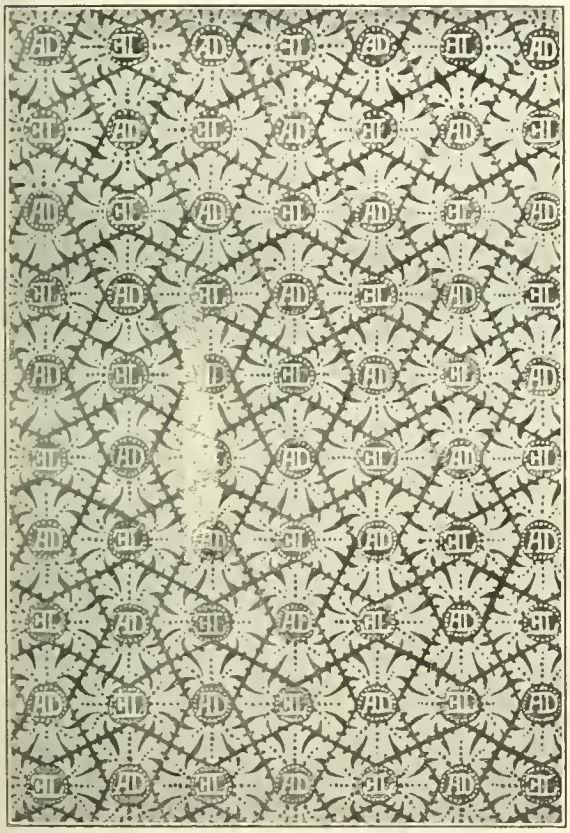
1re Mention. M. BASTARD.

NOS CONCOURS. — *Papier de garde.*

d'un arrangement très ingénieux, bien qu'un peu froid à cause des lignes droites.

M. Mangeant nous envoie un papier de garde dont la composition exigeait une couleur de plus et elle en comporte déjà une de trop, ce qui fait qu'il n'obtient que la 5e mention.

La 6e mention est attribuée au projet de *M. Riom*, d'un élégant dessin, mais dont les

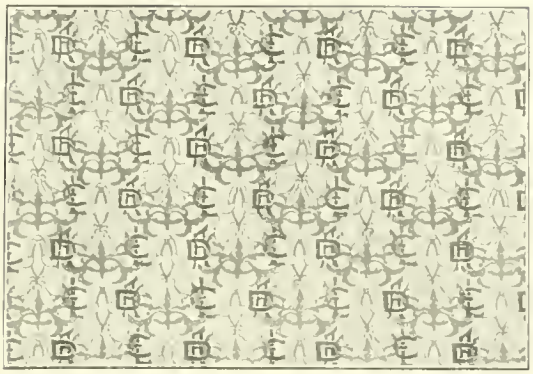


Papier de garde (4e Mention). M. PAYEN.

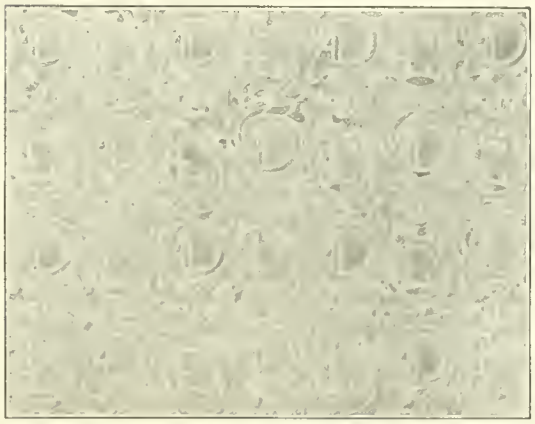
monogrammes ont été trouvés trop importants, surtout le D qui laisse un vide tirant l'œil.

De *M. Marc Bastard*, encore un ensemble un peu maigre bien qu'élégant; deux couleurs en trop et 7e mention.

Une intéressante composition de *M. Durrant*, d'un arrangement très heureux, mais qui aurait gagné à ce que les papillons eussent été d'un dessin un peu plus correct avec une couleur de moins; et enfin, le projet de *M. Dufrêne*, bien composé mais avec, à la fois, des parties trop lourdes et d'autres trop fines, viennent



Papier de garde (5e Mention). M. MANGEANT.



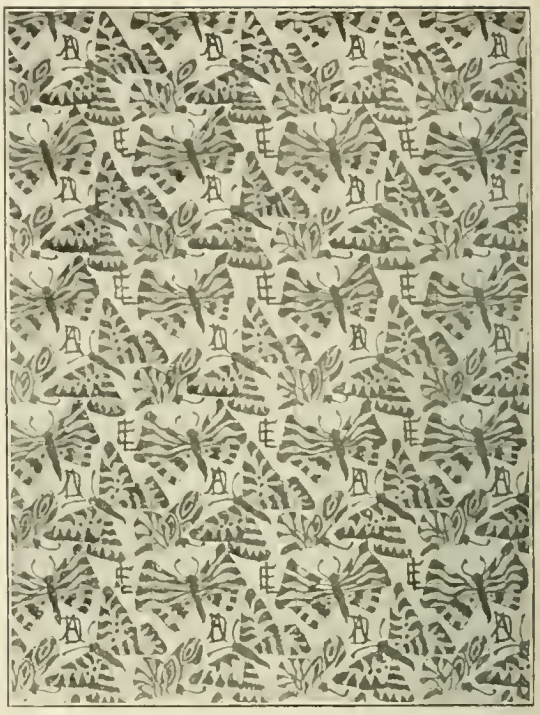
Papier de garde (6e Mention). M. RIOM.

Papier de garde (9e Mention). M. DUFRÊNE.

clore une liste que nous aurions eu plaisir à allonger encore.

E. Grasset.

Papier de garde (7e Mention). M. M. BASTARD.



Papier de garde (8e Mention). M. DURRANT.

NOTRE CONCOURS DE SEPTEMBRE

UN CHEMIN DE TABLE EN BRODERIE

Nous mettons au concours, pour septembre, un chemin de table en broderie.

Ce chemin de table ne devra en rien ressembler, ni pour le choix, ni pour la disposition des motifs, aux articles actuellement dans le commerce. Il se composera, non d'une bande rectangulaire de toile ornée d'une broderie en bordure, mais d'une toile ajourée où l'on réservera la place des pièces indispensables du surtout : au centre une corbeille, à chaque extrémité un candélabre ou un bout de table, et de chaque côté, entre la corbeille et le bout de table, deux compotiers ou deux coupes. Le dessin que constitueront les ajours courra entre les diverses pièces et les reliera dans un ensemble harmonieux, l'une à l'autre. On sera tenu, dans le choix du motif, de s'inspirer directement de la nature. C'est la tendance heureuse qui domine, non seulement dans l'orfèvrerie nouvelle, mais dans la décoration du verre taillé ou de la porcelaine, et il importe que le chemin de table se tienne dans une note décorative analogue. Liberté absolue pour tout le reste, mais exclusion formelle de la couleur.

On nous enverra, le 25 Septembre au plus tard, le détail le plus important à grandeur d'exécution, et un dessin d'ensemble assez grand pour permettre d'embrasser tous les détails d'un coup d'œil. Trois prix, de 75, de 50 et de 25 francs, seront donnés.

PETITE CORRESPONDANCE

Nous recevons de MM. Daum frères, de Nancy, la lettre suivante, que nous nous empressons d'insérer.

« Monsieur,

« Je reçois le numéro de juin de votre Revue, « et j'y vois, à la première page, attribuer à « notre illustre confrère M. Gallé, la cruche « de verre, décoréé d'orchidées, dont vous « donnez la reproduction. Il y a là une erreur « qui ne laisse pas d'être flatteuse pour nous, « mais que, par respect pour M. Gallé, nous « nous empressons de relever, en vous priant « de la rectifier dans votre prochain numéro. »

Voilà qui est fait. Il ne nous reste plus qu'à présenter nos excuses pour cette circonstance, à la fois à MM. Daum frères et à M. Gallé.

Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. ÉMILE LÉVY, *Éditeur-gérant.*

Étude pour une
TAPISSERIE DES GOBELINS
J.-P. Laurens

Art et Décoration

La Tapisserie à la Manufacture des Gobelins

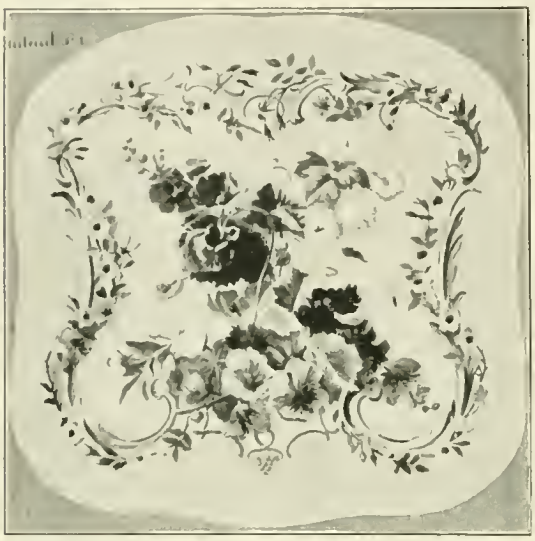
La Tapisserie, comme le Vitrail, est un art français. Ceux pour qui notre art commence à l'institution des Académies sous Louis XIV ont pris l'habitude d'appeler flamandes toutes les tapisseries antérieures au XVIIe siècle : cela dispense de toute recherche et facilite la classification.

Aujourd'hui, grâce aux progrès de l'éducation artistique et surtout à la précision des études historiques, nous pouvons restituer à l'art français et la magnifique série de l'Apocalypse, exécutée du XIVe au XVe siècle pour les ducs d'Anjou, Louis Ier et Louis II, d'après les miniatures d'un manuscrit de la bibliothèque de Charles V, par le tapissier parisien Nicolas Bataille; et la tapisserie dite de Rohan, provenant du château du Verger, en Anjou; et la somptueuse scène de bal que conserve l'église de Nantilly, à Saumur; et les scènes tirées des romans de chevalerie qui sont exposées dans la même église; et les tapisseries de Saint-Rémi de Reims; et la tapisserie de Saint-Saturnin, don de Jacques de Semblançay à une église de Tours; et la tapisserie de la Dame à la licorne, acquise par le musée de Cluny. Un volume ne suffirait pas à l'énumération des belles œuvres françaises que le hasard des ventes a dispersées dans les collections publiques ou privées, mais qui sont en majeure partie demeurées en France.

Ce qui est caractéristique et ce qui témoigne en faveur de l'origine française de ces tentures, qui formaient le principal décor des habitations princières ou seigneuriales, c'est l'interprétation décorative conforme aux traditions de l'art français qui subordonne au travail de la laine la forme et le modelé des figures, des plantes ou des ornements.

Départ de Jeanne d'Arc se rendant à la Cour de Charles VII. J.-P. LAURENS.
(En cours d'exécution.)

Si le point de tapisserie se prête à des divisions beaucoup plus fines que le cube de mosaïque, il exige néanmoins, comme lui, des simplifications qui sont d'ailleurs indispensables



Dossier de fauteuil. E. MALOISEL.
(En cours d'exécution.)

à l'effet d'une décoration murale. Non seulement, comme cela a lieu pour le vitrail ou la mosaïque, la composition destinée au décor d'une surface doit éviter les successions de plans qui, par les lignes fuyantes de la perspective, détruiraient la surface à décorer, mais le tapissier qui ne peut, comme le mosaïste, envelopper ses formes par les rangées concentriques des cubes de verre, qui n'a pas, comme le peintre verrier, la ressource d'un contour opaque sertissant et isolant les colorations translucides, qui ne dispose pour l'assemblage des points que de deux directions se coupant à angle droit, est, plus encore que le peintre verrier et le mosaïste, tenu à des simplifications, telles que le passage de lignes d'ombre dans la lumière, pour obtenir le modelé, et pour éviter l'amollissement des formes par l'abus des nuances. Chaque nuance nécessite d'ailleurs un changement de laine, et la complication qui résulte, pour l'exécution, de l'abus des nuances n'est point compensée par une amélioration de l'effet.

Lorsqu'on étudie suivant l'ordre chronologique les tapisseries de nos fabriques françaises, on est frappé des concordances de style qui se manifestent du XIIe au XVIe siècle dans toutes les œuvres décoratives, et qui attestent l'extraordinaire unité de l'art français. On pourrait comparer quelques-unes des pièces de l'Apocalypse d'Angers, comportant une double rangée de sujets sur fonds alternés bleus ou rouges, aux verrières contemporaines dont les sujets se détachent aussi sur des fonds unis, ou bien encore aux peintures murales, par exemple à celles qu'on exécutait sur le même thème dans une salle attenant au cloître des Jacobins de Toulouse. Les procédés employés pour le modelé, pour le tracé des ombres, ont à une même époque des analogies singulières, et ne diffèrent d'un art à l'autre que par les particularités de la technique. Le procédé qui consiste à laisser filer des traits sombres dans le ton clair pour obtenir les tons intermédiaires, est celui qu'on employait pour les vitraux et même, pour la peinture, ainsi que je l'ai constaté lorsque j'ai mis à découvert dans une abside de l'église de Pontigné, en Anjou, des fresques du XIIIe siècle représentant des scènes de la vie de la Vierge. C'est le procédé qui a subsisté jusqu'au XVIe siècle pour les miniatures, où de fines hachures d'or accusent les lumières, laissant paraître entre elles le ton local.

Ainsi la tapisserie était depuis longtemps pratiquée en France lorsque, sous le ministère de Colbert, à l'époque où l'Etat substituait partout sa direction à l'initiative privée, le peintre Lebrun fut chargé d'organiser une manufacture royale de tapisseries.

Dès le milieu du XVIe siècle, le goût qui, en

Siège de fauteuil. E. MALOISEL.
(En cours d'exécution.)

peinture, tendait vers le tableau et que propageaient dans les ateliers les gravures de Marc Antoine, d'Albert Dürer et des petits maîtres allemands, avait modifié pour le vitrail comme

pour la tapisserie la composition décorative. La transformation du goût fut aussi rapide de 1500 à 1550 pour toutes les œuvres de décoration que pour l'architecture dont elles relèvent. Ce n'est pas seulement le décor à l'antique qui distingue, à la cathédrale d'Angers, la tapisserie de Saint-Saturnin de la tapisserie de la Passion. L'une est composée à la façon des fresques de Benozzo Gozzoli : la surface y est occupée par les personnages du premier plan et la perspective n'y est employée que pour aider au développement et à l'isolement des scènes. L'autre, comparable aux fresques de Ghirlandajo, forme déjà un véritable tableau limité par un cadre architectural de pilastres et de frises à rinceaux.

Cette disposition de tableau encadré par une bordure se maintint, malgré les variations de style, du XVIe au XVIIe siècle; elle était encore en honneur lorsque Lebrun fut chargé d'installer et de diriger la nouvelle manufacture.

Tandis que le vitrail, dévoyé par l'emploi des émaux et l'adaptation des gravures à des scènes mal composées, était délaissé dès le début du XVIIe siècle, la tapisserie, conservant ses traditions, se développa sous l'impulsion de Lebrun, conservant, ainsi qu'on le constate au revers des tentures, les belles couleurs franches harmonieusement groupées, et ne s'écartant pas, dans l'exécution, des simplifications de forme et de modelé qui sont indispensables à toute décoration résultant du travail de la laine. Ces traditions se maintinrent pendant tout le cours du XVIIIe siècle : les tapisseries exécutées sur les cartons de Boucher en témoignent encore.

Le Manuscrit. (1888) F. EHRMANN.

C'est seulement au début de ce siècle, au moment où l'enseignement de l'art, tendant de plus en plus à une étude abstraite de formes, proscrivait tout ce qui touche aux études techniques, tout ce qui tend à varier la forme par les qualités de la matière, que la tapisserie, comme la céramique, comme tous les arts de la décoration, s'écarte de ses glorieuses

traditions. Dans cette période, il semble que la tapisserie n'ait d'autre but que la reproduction en laine, c'est-à-dire avec une matière qui s'y prête mal, de toutes les nuances d'un tableau. On obtient ainsi à grands frais une très médiocre copie, et si le tapissier, à force de nuances, arrive à donner l'illusion d'une peinture, il semble que le but soit atteint.

Si par hasard, comme Viollet-Le-Duc tenta de le faire, un artiste entreprend de critiquer un enseignement déplorable, qui tend à la déchéance de tous les arts de la décoration, on crie à « la profanation par l'industrie du temple de l'Art », et c'est seulement après un demi-siècle d'erreurs qu'on commence à comprendre l'intérêt d'un enseignement artistique s'appliquant à toutes les œuvres et tenant compte, aussi bien pour la composition que pour le dessin, de simplifications qui sont l'essence même de l'art et comme la marque du génie humain.

La Manufacture des Gobelins a eu le rare mérite, grâce à son organisation patriarcale, de conserver, même dans cette période de décadence, de merveilleux ouvriers connaissant à fond tous les secrets de leur métier, améliorant toujours les modèles insuffisants et maintenant par la supériorité même de l'exécution le prestige de la Manufacture.

Sous la direction de Darcel, des peintres éminents, Galland et F. Erhmann, préparés par de fortes études à la composition décorative, que l'un d'eux enseigna d'ailleurs à l'Ecole des Beaux-Arts, préludèrent, par d'intéressants essais, à la rénovation des modèles, en composant spécialement pour des emplacements déterminés des cartons étudiés dans un sens vraiment décoratif, quoique composés encore comme des tableaux. M. Erhmann a commencé, pour la Bibliothèque nationale, une intéressante série de sujets allégoriques que complétera la grande composition, symbolisant les Arts, les Lettres et les Sciences à la Renaissance, exposée, cette année, au Salon des Champs-Elysées.

Dessus de Porte. — L'Automne et l'Hiver. BAUDRY.
(1868)

Galland, le décorateur ingénieux qui a laissé, outre ses plafonds, tant d'intéressantes études analysant, suivant la méthode inaugurée par Viollet-Le-Duc et Ruprich Robert, la feuille, le bouton ou la fleur, et faisant de ces analyses les plus charmantes applications décoratives, ne paraît pas s'être rendu exactement compte des exigences d'un carton de tapisserie au point de vue de la précision du contour. Cher-

cheur infatigable, n'hésitant pas à repeindre entièrement, comme il le fit pour sa fresque du Panthéon, une œuvre presque achevée s'il la jugeait encore imparfaite, Galland laissait souvent indécis des contours ou des modelés qu'il étudiait passionnément, et cette indécision même, intraduisible en tapisserie, ne peut aboutir qu'à des mollesses de formes, nuisibles à l'effet décoratif.

Il n'y a point de décoration sans contours nettement définis, parce que la traduction d'une forme, quelle qu'elle soit dans une matière quelconque, nécessite une interprétation précise, facilement saisissable et bien adaptée à la destination de l'œuvre. On ne peut pas plus innover en laissant la forme indécise qu'en ne tenant pas compte des qualités propres à chaque matière. La forme est, en somme, l'expression de l'idée, et comment l'idée serait-elle claire si la forme est indéfinie ?

Paul Baudry, le merveilleux décorateur du foyer de l'Opéra, avait fait pour les Gobelins les figures de cartons qui ont été en partie détruits dans les incendies de la Commune avec les tapisseries destinées au Palais de l'Elysée ; les ornements et les fleurs de ces cartons étaient faits par plusieurs artistes, et cette collaboration n'avait point produit des œuvres très remarquables.

C'est toujours la conséquence du défaut d'enseignement qui reléguait au dernier plan la composition décorative, comme si le seul but de la peinture et de la sculpture était l'exécution d'une figure nue ou drapée.

Depuis quelques années, sous la direction de M. Guiffrey, la Manufacture des Gobelins est résolument entrée dans une voie de progrès.

Dessus de Porte. — Le Printemps et l'Été. BAUDRY.
(1868)

Le nouveau directeur, qui connaît bien les tapisseries françaises, a su réveiller le goût pour la simplicité de forme et de modelé qui est l'une des qualités maîtresses des œuvres anciennes. Il a su convaincre M. Jean-Paul Laurens, et dès le premier essai, les habiles ouvriers des Gobelins se révélaient les continuateurs des maîtres ouvriers, leurs ancêtres, reprenant sans effort les traditions qui semblaient perdues.

L'exécution en tapisserie du panneau exécuté d'après le carton de M. Laurens, et dont nous donnons une reproduction en couleur, est due à M. Émile Maloisel, l'habile sous-chef de l'atelier de haute lisse.

Après cet essai concluant, a été mise sur le métier une grande composition de M. Laurens

représentant les « apprêts d'un Tournoi », et destinée à la salle publique des Archives nationales. Ce sera certainement une des œuvres les plus intéressantes qu'aura produites depuis longtemps la Manufacture. Nous y retrouverons les tons francs et harmonieux qu'ont toujours eus les tapisseries françaises, et qui ne s'atténuent qu'avec le temps.

Si nous avions la malencontreuse idée de chercher l'harmonie dans la décoloration, de reproduire les tons passés des tapisseries anciennes, ces tapisseries neuves auraient, avant vingt ans, perdu toute couleur et par conséquent tout intérêt.

Grâce à l'initiative de M. Guiffrey, deux autres œuvres d'une importance capitale ont été mises sur le métier: l'une de M. Gustave Moreau, l'autre de M. Rochegrosse. M. Gustave Moreau n'est pas de ceux qui recherchent le succès facile dans les expositions; il ne livre pas volontiers ses œuvres, mais on peut dire que chacune d'elles, par sa poésie pénétrante, reflète la haute pensée d'un maître qui n'a jamais rien sacrifié à la mode. La tapisserie qui représente « le poète et la sirène » au fond des eaux, au milieu d'une flore et d'une faune marines aux étincellements de pierreries, marquera dans l'histoire de la Manufacture des Gobelins. Bien que l'exécution soit à peine commencée, les parties faites ont tout l'éclat du modèle : les tapissiers semblent se jouer de difficultés qui seraient insurmontables si le peintre n'avait affirmé et précisé par le dessin et la couleur les moindres détails de son œuvre.

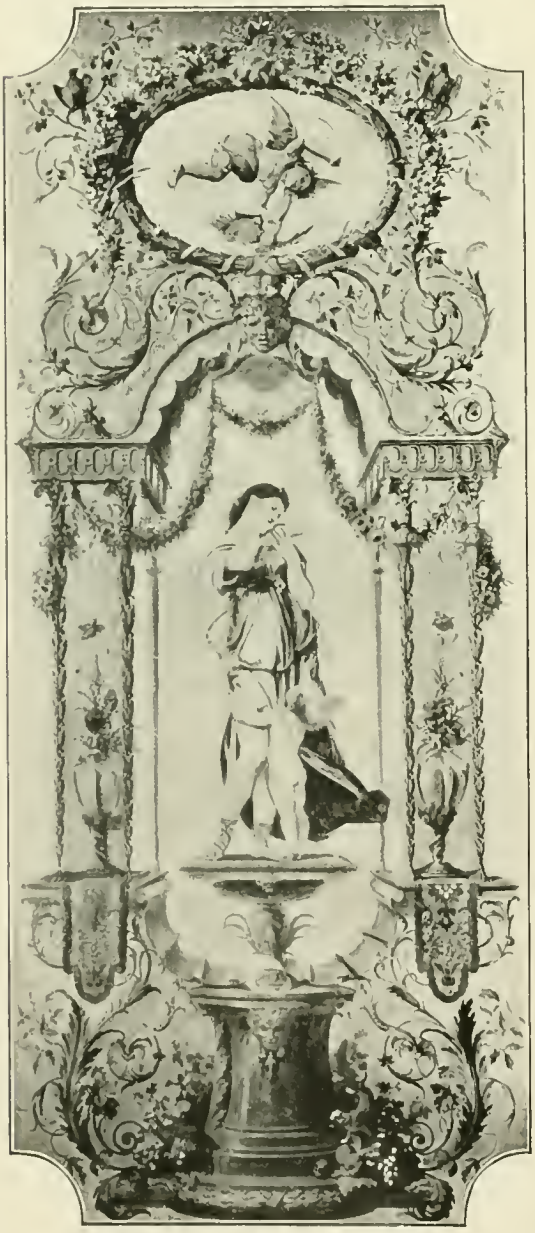
Un tapis Savonnerie pour le palais de l'Élysée. LIBERT.
(En cours d'exécution.)

Les œuvres de M. Rochegrosse, telles que la mort d'Astyanax, le festin de Balthasar, la mort de César ou le Chevalier aux fleurs, le désignaient suffisamment au choix de M. l'Administrateur des Gobelins. Le sujet qu'il avait à traiter, la France en Afrique, a été l'occasion d'une composition très originale. L'artiste a symbolisé la France, dans son œuvre de civilisation, s'avançant la main tendue devant un groupe de soldats dont l'uniforme clair s'enlève sur un ciel de feu. Au premier plan à gauche, sont des Africains, dont la peau brune à reflets bleus donne une coloration très puissante, s'harmonisant avec le ton sombre de la robe aux larges plis de la France. M. Rochegrosse a très habilement lié la bordure au sujet, en composant cette bordure de magnifiques plantes tropicales entremêlées d'animaux. La tapisse-

Fortis et
fidelis
Semper
Semper
Semper

rie très harmonieuse tirera son effet de la juxtaposition de tons francs enfermés dans des contours très précis.

C'est par des qualités différentes que se distinguera la tapisserie de M. Albert Maignan représentant Apollon et Daphné. L'artiste a su rajeunir un ancien sujet dans une composition simple, soutenue par des tons chauds et brillants. Un autre panneau, destiné au Tribunal de Commerce et représentant la « Justice consulaire », n'est pas moins intéressant par la forme et la couleur que par le choix des attributs qui révèle le goût de l'artiste et de l'érudit.



Le Toucher. BAUDRY.
(1368) Pour le palais de l'Élysée.

Une œuvre considérable, représentant la « Mission de Jeanne d'Arc », est entreprise depuis l'année dernière d'après les compositions de M. Jean-Paul Laurens. Par la simplicité des scènes, par le style des figures, par l'harmonieuse vigueur des tons, la tapisserie de « Jeanne d'Arc » se rapprochera des belles tapisseries françaises de nos cathédrales. Ceux qui contestent l'existence d'un style à notre époque ne manqueront pas de critiquer l'œuvre comme entachée d'archéologie. Il faut cependant admettre que la convention du costume historique s'applique à toutes les œuvres, à la tapisserie comme à la peinture et à la sculpture, et je ne pense pas qu'on puisse aujourd'hui représenter Jeanne d'Arc en costume moderne à la tête d'un peloton de cuirassiers. Je ne vois pas non plus les personnages d'un tournoi en costume de jockeys, et je n'ai jamais cru que la caractéristique d'une œuvre moderne fût le costume moderne.

Je ne puis donc faire un crime à M. Leloir d'avoir utilisé les modes et les ornements du siècle dernier pour sa gracieuse composition du « Roman au XVIIIe siècle ». Il en est de même de la suite de tapisseries exécutée d'après les cartons de M. Joseph Blanc pour la décoration d'une ancienne salle au Palais de Justice de Rennes. Le peintre était tenu d'accorder sa composition, pour l'échelle et le caractère des figures aussi bien que pour les colorations, avec le plafond et l'ornementation générale de la salle. Il est certain que les tapisseries de M. Blanc feront en place un excellent effet.

M. Guiffrey a eu le rare mérite de trouver des artistes dont le talent pût se plier aux exigences d'une décoration en tapisserie. La tâche était d'autant plus difficile que la composition décorative est depuis trop longtemps négligée, et que trop souvent le peintre s'imagine avoir fini son œuvre lorsqu'il a dessiné ses figures, abandonnant à des décorateurs de profession la partie la plus intéressante de son œuvre, celle où pourrait le mieux s'accuser sa personnalité.

Bien rares sont les artistes qui, comme M. Olivier Merson ou M. Grasset, ont su faire œuvre d'art avec le décor d'un livre ou d'un tapis, ne dédaignant rien de ce qui, dans toute manifestation de la pensée, peut se prêter à une expression artistique. Aussi M. l'Administrateur des Gobelins n'a eu garde d'ou-

blier MM. Merson et Grasset, et ce sera jour de fête à la Manufacture que celui où seront reçus les cartons qui leur sont commandés.

La fabrication des tapis dits de « Savonnerie », c'est-à-dire des tapis de haute laine dont la composition ne peut guère comporter la figure, mais admet toutes les combinaisons linéaires, toutes les adaptations de la flore et de la faune, n'a point encore donné, à mon avis, les résultats qu'on est en droit d'attendre. Les décorateurs de profession, qui ont jusqu'ici fourni les dessins des tapis, font de la flore des applications banales, dépourvues de caractère, simulant par le modelé et les ombres, des reliefs inquiétants pour un tapis sur lequel on marche.

On abuse aussi, dans les cartons des tapis, de l'harmonie trop facile des tons neutres ; on n'ose pas aborder les colorations puissantes, le rouge, le jaune orangé, le blanc, le brun noir ou le bleu foncé, qui donnent tant de prix aux tapis persans. Et cependant, le musée de la Manufacture est riche en tapis orientaux qui sont des modèles de composition et de couleur. Il n'est pas question d'en copier les formes, mais ils peuvent suggérer, dans des contours absolument modernes, l'idée de taches de couleur harmonieusement et savamment distribuées.

Sans doute les compositions de M. Libert qui sont aujourd'hui sur le métier, fourniront des tapis agréables de dessin et de couleur, mais ne différant que par la perfection de l'exécution de ceux qu'on produit dans l'industrie. D'ailleurs, une œuvre n'a de caractère qu'à la condition d'être faite pour une place, d'avoir une destination qui détermine le choix des ornements, leur échelle, la valeur des colorations. Une œuvre sans destination est nécessairement banale.

Frappé de ces inconvénients, j'avais demandé qu'un tapis fût donné comme sujet de concours de composition décorative aux élèves architectes de l'École des Beaux-Arts, et le « tapis pour la Cour de Cassation », sujet du concours Rougevin, a été l'occasion de compositions originales.

Apollon et Daphné. A. MAIGNAN.
(En cours d'exécution.)

La décoration d'un tapis relève, en effet, de l'architecture, et notre École a formé d'assez brillants élèves, pour que nous puissions y recruter quelques artistes capables de faire sur un programme précis le carton d'un tapis de Savonnerie.

D'une manière générale, pour les tapisseries

de haute lisse comme pour les tapis, je crois inutile que le peintre fournisse une peinture achevée comme un tableau, qui l'entraîne forcément à exagérer les nuances, et qui restreint beaucoup trop l'initiative du tapissier. Autant le dessin doit être d'une précision absolue, autant la couleur doit être localisée par tons francs dans des contours précis, en évitant les nuances de modelé qui nuisent à l'effet décoratif.

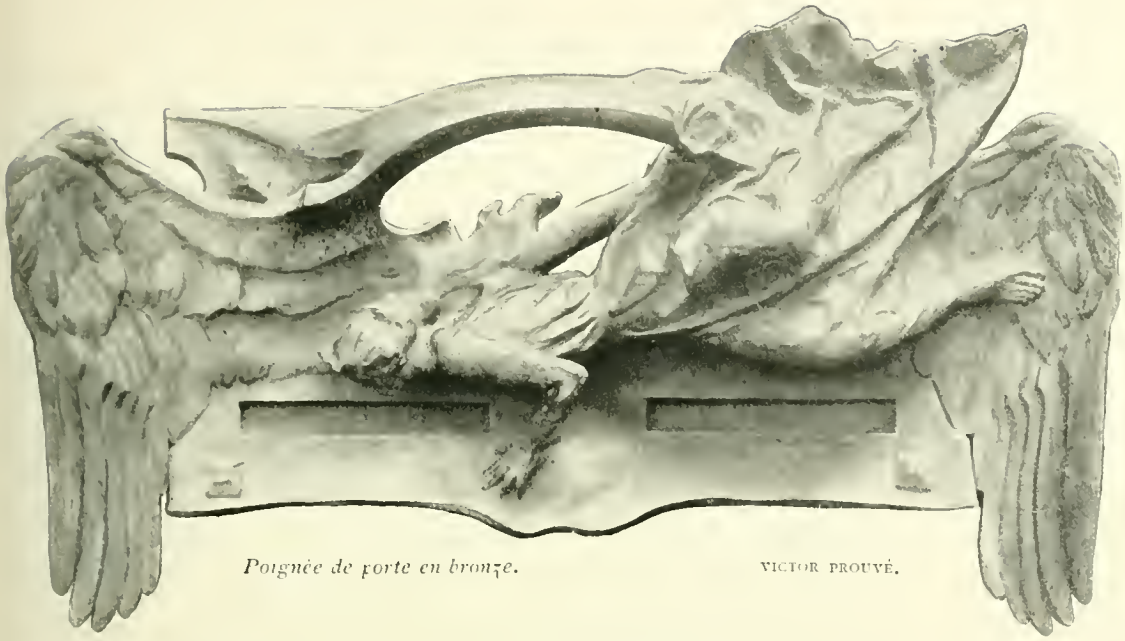
Si l'exagération des nuances est critiquable dans le carton que doit copier le tapissier, elle est inexplicable dans l'esquisse à échelle réduite et ne peut donner qu'une idée fausse aux membres du Conseil de perfectionnement auxquels l'esquisse est soumise. On pourrait considérablement réduire ces travaux préparatoires, destinés à être interprétés par des artistes tels que les ouvriers de la Manufacture. Un dessin précis de même grandeur que le tapis et une aquarelle à échelle réduite donnant les valeurs des colorations devraient suffire. On gagnerait ainsi du temps et on faciliterait l'exécution de modèles dont l'interprétation en tapisserie n'exige nullement l'exécution complète d'un tableau.

Ce sont là des progrès qui seront réalisés aisément. Ce qu'il importait de faire connaître à une époque où l'on critique volontiers l'intervention de l'État dans le domaine des arts, c'est la merveilleuse organisation d'une Manufacture, véritable pépinière d'ouvriers artistes, où il a suffi de quatre années d'une direction intelligente et dévouée pour reprendre la tradition interrompue des tapisseries françaises, créer des modèles, simplifier l'exécution et donner à cette phalange d'artistes, d'ouvriers et d'apprentis une impulsion qui assurera à la fabrication française une incontestable prééminence : nous en aurons la preuve en 1900.

LUCIEN MAGNE.

La conquête de l'Afrique.
(En cours d'exécution.)

ROCHEGROSSE.



Poignée de porte en bronze. VICTOR PROUVÉ.

Conclusion sur la Peinture aux Salons

Les deux Salons sont fermés depuis bientôt deux mois, mais la signification véritable ne s'en précise que mieux pour nous : le moment nous invite à nous laisser aller à quelques réflexions d'ensemble sur les tendances d'art qui se sont manifestées, ou sur les idées qui doivent de plus en plus présider à toute conception artistique. Notre souvenir se reporte maintenant aux œuvres qui nous ont paru le plus significatives ; quelques noms s'imposent encore à notre mémoire, après tout ce que l'on a déjà dit : et sans doute, toute cette longue suite de Salons annuels ne doit pas, pour être vraiment profitable, s'écouler et s'évanouir dans le passé et dans le vide, sans donner prise à quelques remarques fixes, qui en conservent les traces successives. Ce n'est pas assez de distinguer les Salons et de les dater par le nom du peintre auquel est échue la Médaille d'Honneur, comme l'année sportique se désigne par le gagnant du Grand-Prix : c'est en quelque sorte le bilan de l'art qu'il faudrait pouvoir établir tous les ans ; et cette fois-ci, il semble que nous soyons appelé à cet examen par une solennité particulière, et qu'une période d'expositions s'achève, en même temps que vont disparaître les locaux où l'on se dirigeait par habitude. Essayer de formuler une conclusion après tout ce débordement de peinture, dégager une morale des divergences qui se sont révélées dans le goût et la recherche, c'est là une tâche fort attirante ; et aussi bien, puisque l'on m'y convie, le tenterai-je volontiers.

Pour cela, il est nécessaire d'en revenir sans cesse aux lois générales de la peinture, à ses moyens d'expression et à sa destination, d'autant mieux que cette destination change suivant les époques, et que les mêmes édifices ne s'ouvrent pas toujours aussi généreusement à la décoration picturale. Au XIVe siècle, on peut dire que le tableau n'existait guère, et que la peinture était presque exclusivement murale ; au XVe siècle, ce furent surtout les églises qui fournissaient aux peintres de vastes surfaces à couvrir ; aux siècles suivants, la peinture pénètre de plus en plus dans les palais et les villas. Aujourd'hui, l'art ne reçoit plus que rarement une aussi large hospitalité, et la grande décoration n'a pas souvent l'occasion de se donner libre jeu. Nous avons eu le Panthéon ; nous avons surtout maintenant la Nouvelle Sorbonne et l'Hôtel de Ville, qui ont fait une grande consommation de décorateurs, et auxquels il sera, souhaitons-le, beaucoup pardonné. Le Sacré-Cœur ne semble pas bouger pour le moment, et ne songe pas sans doute à ramener

les beaux jours de *Santa Maria Novella*. De temps en temps, quelque mairie tient à faire peindre une noce de banlieue dans sa salle des mariages; et c'est à peu près tout. La grande peinture décorative, qui fournissait autrefois toute la matière de l'art, ne doit donc former aujourd'hui qu'une part minime des œuvres peintes. Et cependant, un grand nombre d'artistes s'obstinent, sinon à la peinture purement murale, du moins à de vastes compositions allégoriques, historiques ou légendaires, qui ne sauraient trouver place sous tous les plafonds. Quand l'auteur n'a pas visé ainsi une récompense marquante, il s'efforce d'obtenir l'achat de son tableau par l'État, regardé toujours par les artistes comme le garant et l'acquéreur naturel des fortes dimensions. Si le peintre aboutit dans ses intrigues, sa toile va alors compléter, non pas l'ornement d'un palais national, mais un panneau de salle de Musée; or, l'on s'habitue trop à regarder les Musées comme l'unique et le plus digne réceptable de toute œuvre d'art. Si les démarches échouent, le tableau regagne le seul domicile qui consente à le recevoir, le fond de l'atelier, d'où il ne sortira probablement plus.

Panneau décoratif. BOTKINE.

C'est à la Bibliothèque de la nouvelle Sorbonne qu'est réservé le plafond de M. Dubufe; sachons-lui tout au moins gré de nous donner texte à quelques réflexions sur la légitimité du genre. Les discussions que l'on voit se reproduire, chaque année, sur la peinture *plafonnante* ou non plafonnante, me paraissent, en définitive, assez oiseuses ; et peut-être serait-il temps de convenir, en toute franchise, qu'une peinture de plafond est toujours fort désagréable à regarder. Il faut reconnaître, sans parti pris, dans cette invention de l'art, une immense erreur, à laquelle les plus grands décorateurs ont pu se laisser entrainer, mais que les nouveaux édifices officiels ont grand tort, je crois, de perpétuer. Seule, la Sixtine est capable d'anéantir, dans l'ébranlement prodigieux de toutes les puissances du génie, cette faute originelle de la conception picturale ; dirai-je même que l'on peut voir dans les poses douloureuses de possédé auxquelles nous force le spectacle de cette voûte, une préparation significative, une sorte d'introduction au mystère qui va s'accomplir en nous sous la terrifiante domination de l'œuvre surhumaine ?

C'est du moins une œuvre de grand style, et de véritable portée décorative, que le carton de Puvis de Chavannes, conçu pour une destination bien déterminée.

Voilà déjà bien des années que la première partie de l'histoire de *Sainte Geneviève*, peinte au Panthéon, avait contribué à établir définitivement l'universelle renommée du Maître. Le crayon nous donne déjà une haute idée de ce que sera cette nouvelle suite de trois panneaux. M. Puvis de Chavannes a acquis encore avec le temps une composition plus pleine et plus nourrie, si l'on peut ainsi dire; l'ordonnance des groupes y est devenue plus condensée, tout en restant d'une ligne simple et imposante. La procession qui sort de la ville et s'avance au devant de la sainte, les débardeurs qui dé-

chargent les barques de ravitaillement, les murailles mêmes de Paris, tout cela se trouve très fermement situé et établi, et nous communique une très grande impression.

On a déjà parlé ici de la robuste peinture de M. Jean-Paul Laurens, qui témoigne aussi sûrement d'une maîtrise sans cesse renouvelée. Mais il ne faut pas omettre la frise composée par M. Victor Prouvé pour la mairie d'Issy, *La Vie*, d'un arrangement très souple et d'une jolie qualité de couleur, avec cette ronde d'enfants qui monte à droite de la berge, et le groupe noble et triomphant, au centre, de la mère et du nourrisson, tandis que se déroule dans le fond un de ces paysages attendrissants des bords de la Seine, à la fin d'une belle journée d'été. Mais pourquoi faut-il que dans les coins s'imposent des couples vulgaires, qui accusent trop un lieu et une date à cette souriante apparition de la vie, et qui nous rappellent que c'est aux Moulineaux que nous sommes? Immédiatement s'évoquent pour nous des odeurs de guinguettes et les silhouettes propres aux environs des *fortifs :* voilà qui n'est plus de la décoration.

Ève. LÉVY-DHURMER.

Il faut bien dire aussi un mot du grand tableau de M. Henri Martin, *Vers l'Abîme* dont le sujet symbolique et les proportions, et aussi le parti pris des grandes lignes du paysage, font, en quelque manière, une œuvre décorative. Reconnaissons d'abord que l'idée en semble beaucoup plus claire qu'on ne l'a voulu voir en général ; le grand défaut, c'est que l'exécution en reste encore trop aride et trop frénétique, le modelé trop uniforme encore dans les figures et les terrains, bien qu'on y distingue cependant plus de solidité et de cohésion que par le passé. Pour s'imposer dans la totalité de cette large surface, il faudrait à l'œuvre un accord plus soutenu et moins heurté des formes et des colorations, venant discipliner et assouplir les qualités d'âpreté et de vigueur qu'il faut y remarquer.

Voilà à peu près les seules œuvres des Salons que l'on puisse classer dans la grande décoration, en élargissant même la signification immédiate de ce mot. Mais si la peinture murale ne trouve plus à s'employer fréquemment, est-ce à dire qu'il n'y ait plus à faire œuvre de décorateur? Au contraire, dirai-je; mais nous

devons comprendre autrement la peinture décorative. L'artiste doit songer à élaborer autre chose dans son atelier que de grands tableaux de galeries, sans préoccupation de jour ou d'entourage. Ce sont les tableaux de chevalet qui devront procéder de l'art ornemental; car c'est à toute œuvre d'art qu'il appartient d'être décorative; et il s'agit de concevoir une peinture d'*intérieur*, pour ainsi dire, qui prendra toute sa valeur sous l'éclairage assombri et dans la retraite intime de nos appartements. Je prévois d'autres occasions de revenir plus tard sur ce que l'on pourrait entendre par le caractère décoratif de la peinture; on comprend en tout cas que les préoccupations de plein air et de relief ne devront pas dominer les efforts de l'artiste, et qu'il y faut chercher par dessus tout le style, l'arrangement, la ligne et l'harmonie, en même temps que l'intensité expressive du sujet. On a déjà relevé ici le mérite des compositions de MM. René Ménard et Aman-Jean, qui ont été des premiers à s'engager dans cette voie longtemps négligée de l'art. Bien d'autres artistes ont droit à notre considération et cherchent, avec eux, à nous toucher par des figures qui prennent dans le site et la posture où elles nous apparaissent, ou dans l'action à laquelle elles participent, une signification humaine et allégorique, qu'il faut prendre garde toutefois de compliquer d'intentions par trop littéraires. Là réside en effet le grand écueil, et les peintres du plus haut mérite ne l'ont pas toujours évité. Parmi les artistes dont les Salons de cette année ont laissé en nous le souvenir, il convient de rappeler au moins aux Champs-Élysées MM. Fantin-Latour — bien que les formes souples et balancées paraissent devenir sur ses toiles trop inconsistantes — Raphaël Collin, Albert Laurens, Bellery-Desfontaines. On n'a pas oublié sans doute l'*Eve*, de M. Lévy-Dhurmer, apparue dans un radieux enchantement, et que nous reproduisons ici. Nous ne saurions trop en relever la ligne élégante, et cette ordon-

Plafond pour la Sorbonne. G. DUBUFE.

nance savante, serrée et harmonique, qui est bien, dans toutes les œuvres du peintre, la marque d'un esprit pénétré du vrai sentiment décoratif. Il faut noter au Champ-de-Mars, les savoureuses peintures de MM. Ary Renan, Lucien Monod, Leempoels, de Mlle Rœderstein ; les colorations puissantes et fastueuses de M. La Touche, qui devrait se résoudre à mieux ordonner et définir ses richesses, et celles de M. Brangwyn, qui restent malheureusement trop un échantillonnage de beaux tons assourdis. Et M. Botkine a tiré de très heureux effets de la franche donnée de simplification selon laquelle il a interprété quelques figures de femmes.

Le portrait lui-même saura se plier au sentiment décoratif, et la physionomie du modèle se révélera ainsi bien plus profondément, car tout sera disposé dans le tableau pour la mieux formuler, et on la pénétrera plus à loisir dans la chambre où elle viendra prendre place en silence.

Portrait. J. BLANCHE.

La belle exposition des Portraits de femmes et d'enfants nous a permis de voir bien des modèles de ces visages, présentés dans une pose qui serve à les définir, sans troubler l'allure tranquille que doivent garder ces figures muettes. L'école anglaise du siècle dernier a spécialement compris ce prestige de l'arrangement et du style; mais nous n'avons pas à en être jaloux, car il est facile de s'aviser de tout ce que les peintres anglais ont découvert chez nous, et emprunté en particulier à notre Greuze.

Cette conception du portrait nous transporte bien loin de la recherche photographique, qui fait saillir sur la toile toutes les grimaces caractéristiques, toutes les rides, toutes les flétrissures que le peintre tenace a observées sur le visage de son modèle. Il n'y a pas longtemps que le plus bel éloge que l'on pensât faire à un portrait, c'était cette simple exclamation : « Comme il sort du cadre ! » Nous croyons au contraire qu'un portrait ne doit pas s'avancer à l'improviste, comme un intrus; mais que, fixé à la muraille, il doit rester enfoncé dans son cadre, s'allier à la trame de la tenture, tout en surgissant, peu à peu, semble-t-il, quand nos yeux se poseront longuement sur lui.

Il ne suffit pas non plus que le portrait révèle chez l'artiste une habileté singulière, la connaissance de toutes les ruses du métier, si loin qu'elle soit poussée, et la joie de peindre, d'étaler de beaux tons de chairs ou d'étoffes, ou d'enlever avec autant d'aisance que d'éclat une tête sur un fond. Ce sont là des qualités qu'il ne faut pas mépriser, pourvu qu'elles soient modérées par d'autres soucis; ce n'est pas assez d'être un peintre pour se faire l'analyste et l'historien d'une physionomie, il faut être aussi un penseur.

Enfin, nous reviendrons aussi de ces portraits à grand fracas, qui semblent pétiller dans tous les sens, et suffisent à désorganiser à eux seuls toute harmonie entre les meubles divers d'un salon. M. Besnard lui-même semble désabusé de la dangereuse vanité des robes couleur de feu. Et nous pouvons ranger dans la même classe ces portraits comme nous en connaissons, où les détails accessoires — les pelisses, les chapeaux lustrés et les complets du bon

faiseur, ou bien les cannes de camelote — prennent une importance outrageante pour la physionomie humaine.

Après ces réflexions, il serait oiseux de dire quels sont les talents qui nous paraissent condamnables. Il suffit de citer en hâte, parmi ceux qui tentent de nous donner des portraits plus recueillis, plus composés et plus pénétrants, MM. Blanche, Dagnan-Bouveret, Aman-Jean, Lévy-Dhurmer, René Ménard, Burnand, de la Gandara, Boutet de Monvel, — et Boldini, malgré ses exubérances de gestes.

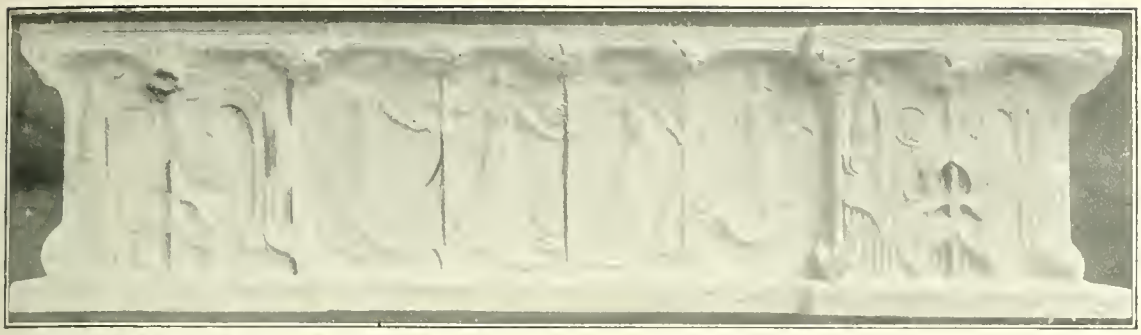
De M. Blanche, nous donnons dans ce numéro le *Portrait de Mme la Princesse ****, qui, pour n'avoir pas été exposé au Salon, n'en est pas moins de la meilleure façon de l'artiste. La reproduction permet déjà d'apprécier cette sorte de plénitude aisée du métier, cette distinction d'allure, cette union souple et onduleuse de la figure et de l'entourage, qu'ont si heureusement développés les modèles de l'école anglaise.

Le paysage s'ennoblit aussi de la dignité d'une recherche décorative, et quelques exemples que nous avons sous les yeux suffisent à l'affirmer, soit que l'on s'efforce d'en exprimer surtout le caractère grandiose, ample et serein, comme le fait M. Harpignies, soit que l'on en veuille manifester la majesté écrasante et aride devant l'infirmité des hommes, suivant la manière de M. Demont-Breton, ou soit que l'on tente d'associer de plus près la nature à nos souvenirs, à nos angoisses et à nos regrets, comme le montrent quelques études récentes de M. Helleu. La recherche même la plus sincère de la nature peut ne pas se départir du sentiment de l'effet et de l'ordonnance, et les tableaux de M. Cazin réussissent bien à le prouver.

Décoration pour la Mairie d'Issy (Fragment). V. PROUVÉ.

Ces aperçus en diront assez, je le pense, et je n'ai pas besoin de m'attarder à des conclusions. Dans toute œuvre, l'artiste doit avoir à se déterminer, à choisir, à agencer, à exprimer. Si les conditions de l'art ne cessent d'évoluer avec les nécessités de l'existence et la tournure des esprits, tout artiste véritable doit comprendre ces conditions telles que son époque les réclame, et se reporter d'ailleurs aux règles perpétuelles de l'art, autour desquelles on a peut-être trop longtemps gambadé.

GUSTAVE SOULIER.



Cheminée (détail).

L'ART DOMESTIQUE DE M. VALLGREN

Au nombre des artistes qui ont le plus le sens de la sculpture moderne, il faut assurément compter M. Vallgren. Dans tout ce qu'il tente, figure d'expression en marbre, en bronze ou en pierre teintée selon le procédé qu'il a inauguré, ou même dans un simple buste, il s'efforce de faire œuvre intime et décorative. Ces visages qui s'accoudent pensivement, qui s'extasient ou s'apitoient sous la révélation de la jeunesse ou du deuil, trouvent bien leur entourage nécessaire dans les appartements où s'abrite notre vie quotidienne. Aussi affectionne-t-il particulièrement les statuettes et les groupes de dimensions réduites, qui prennent sur une table ou sur une étagère une véritable valeur de bibelot. On connaît de lui une série d'*Urnes cinéraires*, de *Pleureuses* et de *Maternités* (l'une d'elles est au Musée du Luxembourg), où il a réussi à mettre sur les figurines modelées toute la prostration et tous les soubresauts de la douleur. Il choie son œuvre d'une main tendre et compatissante; il l'habille et la caresse, pour ainsi dire, d'admirables patines, laissant tantôt sur le bronze comme un reflet de flamme vorace, et qui se glacent tantôt en reflets mauves ou verts, comme si la statuette avait séjourné au fond des eaux.

Dès longtemps aussi, et l'un des premiers, M. Vallgren s'est appliqué à donner à d'humbles objets usuels tout l'imprévu et la séduction d'une œuvre d'art. Aux Salons du Champ-de-Mars ont déjà figuré des tentatives très diverses faites dans cette voie. L'artiste s'y reconnaît toujours à certaines inflexions habituelles, à une élégance de formes sveltes et affinées, au charme d'une imagination mystique et senti-

Miroir à main (revers).

mentale, grâce à laquelle toute pensée prend aussitôt figure. Et par là se découvre, à vrai dire, le tempérament de l'homme du Nord, l'âme du Finlandais qu'est M. Vallgren, le

cerveau qui a été nourri de légendes dès son origine, et qui ne cesse de s'entretenir de ses propres songeries. Il n'y a jamais, dans l'idée de ses œuvres, aucun symbole obscur et péniblement concerté; c'est au contraire la vision naturelle d'un esprit délicat et rêveur qui donne carrière au ciseau ou à l'ébauchoir, d'un mouvement aisé. La précieuse vertu des pays scandinaves, ce n'est pas tant de fournir aux caractères qu'ils développent le trésor héréditaire des fables antiques, que de former des âmes légendaires, qui ne s'arrêtent point à une mythologie officielle, mais aspirent devant elles le libre espace où peuvent éclore pour chacun, selon l'inclination de ses songes coutumiers, les irréelles figures de mythes personnels. C'est ainsi que l'on parvient rapidement à relever le principe fondamental et le thème générateur dont s'inspire toute la décoration de M. Vallgren.

On pourrait dire que toutes ses idées décoratives se ramènent à l'assimilation de la vie végétale et de la vie humaine. Il associe les fleurs au sentiment de la joie ou de la souffrance; les formes de fleurs s'apparient pour lui à des formes de femmes : elles fleurissent ensemble, pour ainsi dire; et des calices ouverts, il fait surgir des sortes de Filles-Fleurs, qui semblent s'épanouir elles-mêmes, comme d'une tige que formeraient leurs jambes frêles, dans le mouvement souple et rigide de leurs hanches étroites et de leur buste dressé. C'est là l'attitude des figures de femmes, auréolées de grandes fleurs de soleils, qui forment l'intéressant lustre en cuivre que l'artiste exposait, il y a deux ans, au Champ-de-Mars; et c'est à peu près la même conception que l'on retrouve dans l'Applique de bronze dont nous donnons aussi la reproduction. Mais, cette fois, M. Vallgren a choisi les fleurs d'arum, dont la blancheur semble répandre elle-même de la lumière, pour y placer les minces ampoules de verre, imitant l'épi central, où s'allumera le fil incandescent. Des feuilles de fléchières soutiennent les tiges, et la sveltesse de ce jeune corps se marie bien au galbe pur et élancé des fleurs qui s'inclinent au-dessus de lui et l'environneront de clarté. La composition est ici d'une simplicité et d'un charme accomplis.

Coupe (pièce centrale d'un surtout de table).

Ailleurs, c'est la vie humaine qui se penche sur la fleur comme sur un miroir, ou comme sur un calice où l'on boirait la science, et qui semble chercher, dans cette existence mystérieuse et primitive qui se révèle, le secret de sa propre destinée. Tel est le motif de la *Coupe à fruits* que l'on trouve encore dans ce numéro, et dont on remarquera aisément la ligne exquise et nonchalante, et la grâce rêveuse, fondant la robe de la femme sur la tige de nénuphar qui semble l'entraîner dans son ascension.

On peut noter la prédilection de l'artiste pour les fleurs aquatiques, dont les mouvements paraissent se modeler sur les frissons mêmes des flots, et participer de leurs fluides ondulations. Par là même, elles s'animent à nos yeux d'une vie plus fébrile et plus subtile, plus proche de cette existence immatérielle, toute de grâce et de sentiment, que décèlent aussi ces formes ténues de petites Elfes, dont M. Vallgren peuple ses œuvres.

Car M. Vallgren est avant tout sculpteur, et il le reste dans toutes ses compositions : presque toujours, dans les objets d'utilité qu'il conçoit, il fait appel aux personnages pour l'ornementation; il leur fait jouer de petits drames mystérieux et intimes, des sortes d'allégories de notre vie et de notre pensée; et il faut bien re-

connaître là la puissante et savoureuse originalité de cet artiste. Le Salon du Champ-de-Mars nous montrait, il y a quelques années, un surtout de table en argent, composé de trois pièces, qui ne laisse pas d'être très significatif et qui découvre singulièrement la tendance de cet art. Je regrette que nous n'ayons pu reproduire ici que la pièce centrale. Le thème est emprunté à la *Rose de Noël*, et ce sont aussi les phases de la vie humaine qui se développent, en même temps que s'épanouit le calice de la fleur. La fleur elle-même s'évase et forme une sorte de drageoir. Mais tandis que dans la première, une figure légère de femme se penche, se tenant debout tout au bord des pétales, dans un mouvement exquis d'innocence et de curiosité, la seconde coupe symbolise l'Amour : la fleur est déjà plus ouverte, et sur les étamines se dresse le groupe de l'homme et de la femme, qui se tiennent étroitement embrassés. Le motif de la troisième pièce est la Maternité : du cœur de la fleur s'élance une jeune mère, tenant un poupon dans ses bras. Voilà bien, je le disais, qui nous aide à déterminer la personnalité de ce talent, pressé d'appuyer sur une idée la recherche de l'élément ornemental, et cela sans violenter l'inspiration, en se livrant à la tournure native de l'esprit.

Cheminée.

Et sans doute le charme subtil et fragile de ces compositions précieuses et mièvres, où ne se dégagent guère, dans leur touchante gracilité, que des corps adolescents, ne saurait nous échapper ; mais il faut dire que cet art serait d'une dangereuse école, et que la quintessence du sujet, ou la fuite constante de l'arrangement habituel et banal, risqueraient d'égarer ceux qui voudraient s'y essayer. Regardez le pied oblique de la coupe à fruits dont j'ai parlé plus haut : l'artiste est ici servi par un sentiment merveilleux du rythme et de la mesure ; mais un peu plus, l'équilibre des lignes serait compromis.

Il convient de remarquer aussi que l'emploi des figures modelées en relief ne saurait s'appliquer indifféremment à la décoration de toutes les pièces d'orfèvrerie. Il s'adapte fort bien cependant à cette sorte d'orfèvrerie d'apparat à laquelle s'est appliqué M. Vallgren, et qui est plus faite pour parer la table que pour porter des fruits ou des gâteaux. Il n'y a ici qu'à louer l'ingéniosité de l'ornement, qui sait rester souple et sans surcharge. Mais les objets plus usuels, tels que les théières, les cafetières, les sucriers, ou autres pièces destinées à être maniées, doivent être cherchés dans une donnée plus sobre, et plus dépouillée, pour ainsi dire, d'agrémentation extérieure. Je ne crois pas qu'il soit dans la voie de l'orfèvrerie nouvelle de se proposer, par exemple, pour modèles les aiguières de la Renaissance, si grouillantes de formes diverses, animales et végé-

tales, accouplées toujours avec une noble élégance, mais dont la pompe et l'emphase seraient peu dans le caractère de notre temps. L'élément végétal même ne doit, me semble-t-il, prêter ici au décorateur qu'une assistance discrète, et ne point alourdir les formes essentielles du vase sous un modelé trop directement emprunté à la nature. Peut-être est-il bon de signaler là en passant une tendance fâcheuse que paraissent manifester plusieurs tentatives récentes, où le style ne prend pas une part assez prédominante. C'est dans la forme même de l'objet que l'orfèvre doit trouver l'élément capital de l'élégance et de la séduction qu'il sera capable de réaliser; c'est le galbe général qui doit le préoccuper avant tout, et déterminer les motifs d'ornement dont il le rehaussera. M. Vallgren lui-même l'a bien compris, du reste, et l'on connait de lui une *Ecuelle d'enfant*, avec sa cuiller, qui ne sont point, malgré leur attrait d'art, des bibelots de vitrine, mais vraiment des objets de ménage, conçus dans une forme simple et aimable, et très légèrement ornés de reliefs et de devises.

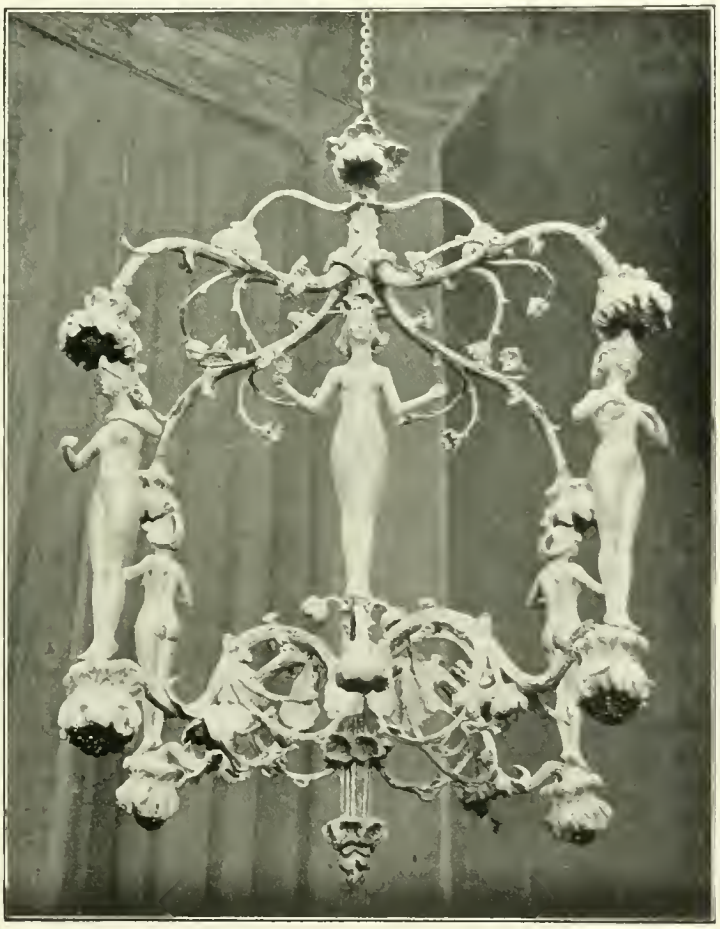
Applique.

L'orfèvrerie n'est d'ailleurs pas seule à solliciter l'activité de M. Vallgren, et de côtés bien divers il s'est senti attiré vers les recherches d'art domestique. Nous avons déjà parlé d'une applique et d'un lustre électrique, dont j'ai dit l'heureuse invention décorative, faisant déverser la lumière par des fleurs de tournesols ; il faut pourtant relever, dans la composition qui ne manque pas de grâce, une certaine maigreur de tiges, communiquant à l'ensemble un aspect un peu vide pour ses dimensions.

On trouvera encore reproduit dans ce numéro un *Miroir à main*, que M. Vallgren a encadré de fleurs de pavots, auxquelles il a conservé une allure rustique et sans apprêt; et sur le revers, le même sentiment naïf nous ravit dans cette figure de fillette, dessinée d'un relief à peine sensible, et qui tient des fleurs avec un geste simple d'offrande, évoquant en nous d'une façon charmante et lointaine le ressouvenir de l'attitude orante d'une nielle byzantine. J'avoue que je goûte dans ce rappel atténué, cette sorte de sous-entendu où l'artiste et l'amateur se comprennent à demi mot, un plaisir particulièrement délicat. N'y a-t-il pas, en effet, une distinction d'esprit très particulière, et la finesse d'un talent très libre et très cultivé, dans cette adresse tout instinctive à glisser dans une œuvre d'inspiration très moderne, et même très locale — car cette fillette a bien l'allure et le costume d'une jeune Suédoise — une douceur voilée d'archaïsme?

Je veux appeler aussi l'attention sur une série d'objets consacrés à la décoration d'une porte. Nous n'avons pu mettre ici sous les yeux de nos lecteurs que le *Heurtoir;* il y a aussi une serrure, une clef et des gonds, qu'il ne faut pas en séparer. On doit louer spécialement M. Vallgren de n'avoir pas adapté à ces objets un motif quelconque d'ornement, mais d'avoir cherché à pénétrer plus intimement leur signification propre, afin de les embellir selon leur caractère et leur destinée. N'est-ce point là, d'ailleurs, le système ordinaire de M. Vallgren? Nous avons vu qu'au sujet de son lustre et de son applique, il avait choisi pour thème ornemental des fleurs qui semblent donner de la lumière. Ici, c'est toute une « histoire des portes » qu'il raconte, pour

ainsi dire ; il prête en quelque sorte un caractère muet et fatidique aux portes, qui mettent tour à tour une communication ou un obstacle entre l'abri serein et chaud du foyer, et le vent, le froid et les ombres du dehors. Des fleurs sauvages ont grimpé à l'abandon, et sous le judas quadrillé, une petite fille, avec sa natte dans le dos, se suspend en suppliante, comme pour implorer asile, et frappe des genoux contre la porte: tel est le sujet du heurtoir de bronze. La fillette elle-même forme le marteau, que l'on soulève par le bout de la robe qui s'envole, terminée en bouton de fleur. Le mouvement est sobre et exactement approprié à l'utilité de la figure, qui reste une trouvaille délicieuse. D'autres motifs moins importants décorent les autres parties : à côté du trou de la serrure se tient une enfant qui pose ses doigts sur ses lèvres, comme dans une crainte vague et mystérieuse ; la poignée de la clef s'orne d'un chien aboyant, et nous voilà soudain ramenés au *cave canem* des seuils antiques. Pour les gonds de la porte, M. Vallgren a heureusement songé à ajuster des têtes de pavots, rappelant les végétations parasites se desséchant au hasard des interstices. On le voit, c'est bien toute une légende des vieilles maisons qui a surgi sous les doigts du modeleur, et qui éveille en nous à son tour les éternelles hallucinations du vent d'hiver.



Lustre.

A l'ennoblissement de la maison se rapporte encore la cheminée en pierre teintée que l'artiste termine en ce moment, et qui restera, à coup sûr, parmi ses œuvres décoratives les plus considérables et les plus complètes, par la grâce souple et ingénieuse du motif ornemental qui court en frise, et par le solide assemblage des parties. Nous retrouvons ici le thème des soleils et des arums, entre lesquels s'enlacent en vivante guirlande des formes féeriques de femmes, dont la robe, reliée aux tiges et aux feuilles, atteste la nature à demi végétale. Cette fantaisie ondule en un rythme souple et caressant, tandis que sur les montants de la cheminée, franchement taillés dans la pierre et laissant au bloc sa structure massive de support, des chardons s'élèvent, et leurs fleurs épineuses se groupent pour former un chapiteau. Les lignes générales restent d'une simplicité rigide, n'enlevant rien à la construction de son aspect logique et résistant; le caractère architectural, accusé encore par la nudité de la pierre, s'impose avec une vraie grandeur. Sur les chenets, fondus en cuivre, des soleils encore ont été nerveusement modelés, par touches plus rudes ; mais les fleurs se tordent et s'affaissent sur leurs tiges, décrépites et défaillantes, comme sous la chaleur excessive du brasier.

Il ne faut pas oublier de remarquer les colorations agréables que le sculpteur donne à cette pierre moelleuse, par la pénétration des acides, et qui, en même temps qu'elles en corrigent la

blancheur froide, lui communiquent le lustre émoussé et onctueux d'une belle patine.

Ainsi s'exerce cet art attentif et nuancé, désireux de toucher par un charme secret, et non seulement de plaire par la vue d'une jolie chose. Et ce qui donne à M. Vallgren son individualité caractéristique, c'est ce mépris du décor quelconque, du motif indifférent, qui semble prêt à se plier également à toute forme et à toute matière, de la moulure facile qui s'agence d'elle-même, sans mordant, sans surprendre jamais par un accent vif et personnel; mais toujours, au contraire, on discerne chez lui ce talent aiguisé, prompt à saisir, en quelque sorte, la vraisemblance de l'ornement. Toute œuvre décorative prête au développement d'un thème approprié. Il faudrait mettre quelque ménagement à l'éloge, si l'on sentait l'artiste soucieux de renchérir sur l'intention et de compliquer le symbole; mais l'on ne saurait vraiment observer dans cet art intime ni recherche, ni prétention. Tout imitateur en arriverait à peu près fatalement à l'obscurité ou à la manière; M. Vallgren nous laisse toujours, dans ce que son art peut avoir de plus rare et de plus expressif, une impression de fraîcheur et de naïveté: ses ouvrages nous révèlent un sentiment mélancolique et primesautier; et à vrai dire, la grâce de ces figurines ne les rend-elle pas un peu parentes, avec une inspiration bien différente et très moderne, des terres cuites tanagréennes?

Coupe.

Il ne faudrait pas croire que M. Vallgren ayant un vrai tempérament de sculpteur et s'étant fait connaître d'abord comme tel, il est nécessaire, pour acquérir une idée exacte de sa nature et de ses qualités, de le juger sur ses œuvres purement sculpturales. On s'imaginerait, bien à tort, qu'il n'accorde aux soucis de l'art appliqué que ses heures de loisir et les rognures de son talent, et que c'est en manière de délassement des travaux sérieux qu'il s'amuse à asservir à un détail pratique ses dextérités de métier. Je voudrais, au contraire, faire entendre que M. Vallgren se propose sans cesse de réaliser un art *domestique*, et que c'est par cette direction primordiale de son talent et de ses efforts qu'il occupe, dans notre art contemporain, une situation considérable et tout à fait personnelle. Il ne peut même pas être question ici d'art industriel; M. Vallgren ne cherche pas à produire des objets purement usuels, mais l'embellissement de notre intérieur le sollicite sans relâche. Il conçoit véritablement ce que doit être l'art de la maison, et partout où son art peut intégralement prendre place dans nos demeures, il s'efforce de l'y introduire. J'ai dit que le motif ornemental n'était jamais quelconque chez M. Vallgren; il faut le dire aussi du caractère d'ensemble de ses ouvrages. Il suffit d'observer la cheminée de pierre que j'ai décrite tout à l'heure, pour se rendre compte qu'elle ne sera pas à sa place dans tout logement. On imagine pour elle une sorte de hall, qui accuserait plus le dessein de l'architecte que celui du tapissier, et où l'on retrouverait la même sévérité de tenue, marquée par la franchise de lignes de l'édifice. Il en est de même pour les autres œuvres, délibérément exécutées suivant un caractère bien voulu et nettement déterminé. On ne voit point que de tels objets puissent se répéter à de nombreux exemplaires; ils gardent bien le caractère de pièces uniques : leur originalité même semble en interdire la reproduction, car l'objet déjà vu ailleurs serait trop facilement reconnaissable. C'est ainsi que M. Vallgren s'est toujours refusé, par exemple, à céder à un

éditeur le droit de multiplier ses petits bronzes.

Il y a donc autre chose, dans l'exercice de ce talent, que des tentatives d'art appliqué : il y a une véritable accommodation de la statuaire à une nouvelle conception de cet art. Le temps n'est plus des grandes figures taillées dans le marbre ou coulées en bronze; c'est la figurine qui doit dominer. Ce n'est pas une raison pour voir là un signe d'impuissance chez les artistes, et pour déplorer que l'on ne sache plus imaginer et sentir qu'un art amoindri, rapetissé. Nous serions vraiment bien à plaindre, et notre vision de l'art serait par trop restreinte, si les sculpteurs ne travaillaient que pour les musées et les places publiques. Quant à nos intérieurs, on commence à comprendre qu'ils ne doivent pas être disposés comme une salle d'exposition; il est temps d'aménager un peu chez nous, et d'y mettre plus d'ordre et d'intimité. Pour orner les chambres, on en est arrivé à l'encombrement, à une accumulation de bibelots, dont on ne parvient pas toujours à allier, avec l'entourage, l'aspect étrange ou exotique. De même que je prônais, pour tout objet, un élément de décoration qui soit en rapport avec son rôle et sa nature, l'ornementation même de notre maison gagnera une sorte de lucidité logique à tirer son développement du confort même de la maison, au lieu d'y ajouter des parures extérieures et indépendantes. De cette entente d'un art journalier et méthodique vient, chez M. Vallgren, le désir d'approprier ses statuettes à une destination spéciale. N'oublions pas aussi que le plaisir esthétique ne se contente pas de la satisfaction des yeux, mais que le sens du toucher y a sa part. Nous aimons caresser un bibelot de prédilection, comme pour apprécier mieux les délicatesses du modelé et la douceur de la patine. Sur un objet d'usage, notre main se posera d'elle-même en même temps que nos regards, et nous nous sentirons invités d'une façon plus fréquente et plus directe à jouir de son voisinage. C'est bien l'art le mieux fait pour nous que celui qui trouve ainsi mille chemins pour nous captiver, et auquel nous ne pouvons rester étrangers.

Heurtoir en bronze.

Nous ne saurions trop nous féliciter de voir des artistes tels que M. Vallgren, ou M. Dampt, s'intéresser d'une façon aussi effective aux progrès de l'art domestique. Ils ont prouvé qu'ils lui pouvaient donner une forte impulsion. Il importe toutefois qu'il ne veuille pas prodiguer en toute occasion toutes les ressources de son métier d'origine, et il doit s'interdire l'abus du plein relief et des formes trop mouvementées. Les contours nécessaires de l'objet à décorer ne doivent jamais être embarrassés et comme défigurés sous la profusion des ornements. Nous avons vu récemment des sièges bossués et cahotés de façon fort inconfortable sur des échines tortueuses, et c'est sans doute là une des voies les plus déplorables où l'art du meuble puisse s'aventurer à la suite de quelques ébénistes vénitiens. Peut-être même les objets de bronze exposés cette année par M. Prouvé étaient-ils déjà d'un esprit un peu trop fiévreux et tourmenté. M. Vallgren me semble se tenir au point extrême de la limite légitime; il use de la figure dans l'ornement avec un tact merveilleux; et si ce n'est point sans trembler que l'on attend parfois ses essais nouveaux, il y a une joie très particulière à se sentir chaque fois rassuré, et à savourer la fantaisie et l'enchantement de ses inventions.

GUSTAVE SOULIER.

NOUVEAUX ESSAIS D'AMEUBLEMENT

M. BELLERY-DESFONTAINES. — MM. LOUIS BIGAUX ET JOSEPH LE CŒUR

M. Bellery-Desfontaines est peintre. L'un des meilleurs élèves de Jean-Paul Laurens, il collabore aux toiles du maître comme décorateur-architecturiste. Et, personnellement, il expose aux Champs-Élysées, depuis quelques années, des œuvres très distinguées, à tendances symboliques, telle l'*Illusion*, au dernier Salon. Entre deux tableaux, il s'occupe d'art décoratif, préoccupé, lui aussi, de formes nouvelles. C'est un consciencieux. Il ne se contente pas de dessiner un meuble, il en exécute le modèle en cire et surveille ensuite, de très près, le travail de reproduction.

Table. BELLERY-DESFONTAINES.

Dans sa récente conférence sur l'art nouveau, M. Grasset a reproché avec juste raison, à la plupart des peintres et sculpteurs qui s'essayent dans l'art décoratif, de ne s'être pas adonnés préalablement à l'étude de la géométrie et de l'architecture, qui, seules, peuvent donner « la notion et le sens des proportions » c'est-à-dire « le sens des rapports entre les longueurs, les largeurs et les épaisseurs ») et le sens constructif ou sens de l'équilibre : « de l'équilibre qui est une condition essentielle de durée ».

M. Bellery-Desfontaines, a étudié la géométrie et l'architecture. La table que vous voyez ici, et que la photographie a malheureusement déformée, m'a paru très logiquement construite. C'est une table de travail en noyer, avec dessus carrelé en céramique. M. Bellery-Desfontaines l'a voulue très simple. Comme seuls « agréments » décoratifs : sur les tenons, un délicat enroulement, dont l'humble feuille du cresson a fourni le thème; et de douces cannelures aux incurvations des pieds. Elle ne doit son élégance qu'aux éléments qui concourent à sa solidité : à ses arcs, à ses tenons, si joliment « accentués », et surtout aux gracieuses jambettes fuselées qui viennent renforcer les equerres.

Je trouve moins de grâce, je l'avoue, aux deux autres meubles, mais j'affirme qu'ils en ont beaucoup plus que ne leur en a prêté la traitresse photographie qui déforme, à son gré, tous plans et toutes lignes. Ainsi, les accoudoirs du canapé ne sont pas aussi lourds qu'ils en ont l'air. Ils le sont un peu trop, comme tout le meuble, du reste. Je veux dire que M. Bellery-Desfontaines n'a point voulu faire là un meuble élégant, mais un meuble solide, comme doit être tout bon canapé, ami de nos fatigues. On s'y peut laisser tomber de toutes ses forces, et j'ai jugé qu'on y est fort à l'aise.

Il est en noyer clair, et tendu d'un velours où s'impriment en vert, sur fond crème, des feuilles de châtaignier stylisées. Le dossier inscrit son arc dans un entablement rectangulaire à amortissements, entablement « très primitif », de chaque côté duquel s'enlèvent deux figures symboliques. Cette disposition ne s'adapte pas très bien, à mon sens, au corps du meuble, mais l'auteur tenait à lui donner un cadre qui fût en harmonie avec le « style » de son armoire-bibliothèque dont les deux montants, vous le voyez, sont quelque peu « gothiques ».

La forme générale de cette bibliothèque n'est pas banale. Et M. Bellery a été parfois fort bien inspiré dans le détail. Il aime le symbole, je vous l'ai dit, et vous ne douterez pas qu'il n'ait attaché une signification à ce joli motif qui couronne l'un et l'autre des montants. Le symbole est d'ailleurs simple et charmant de ce papillon butinant cette fleur... Et c'est un symbole aussi, vous le devinez, cette branche d'olivier dont l'éventail se marie, d'un si souple mouvement aux souples courbes des appliques latérales.

Canapé. BELLERY-DESFONTAINES.

Comme la table, comme le canapé, la bibliothèque est en noyer clair et bien veiné, qu'aucun brou de noix ne souille. Le corps principal est à deux vantaux pleins ornés de charnières en cuivre rouge dont le motif emprunté au lierre est très gracieux. Une guirlande de lierre finement gravée sur l'un des vantaux grimpe mollement parmi les moires du bois, et c'est le meilleur ornement de ce meuble. Pourquoi faut-il que M. Bellery-Desfontaines, avant de consulter la nature, ait imaginé une si lourde formule pour les pentures du soubassement. Au reste, la bibliothèque est bien construite; plus solide qu'élégante, oui, mais ce n'est pas une bibliothèque de salon. Je note, et c'est très important, qu'elle est intérieurement fort bien disposée et très logeable.

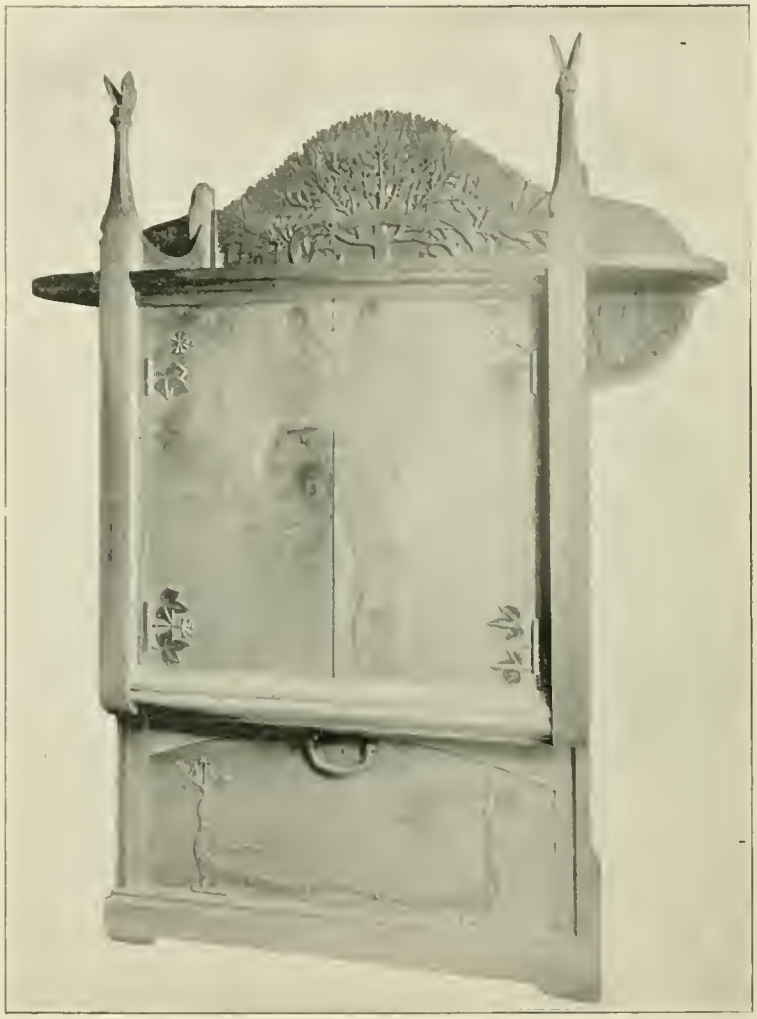
En somme, ce premier essai de M. Bellery-Desfontaines est des plus louables; j'ai vu, de lui, en outre, de très intéressants projets de chaises, de fauteuils, de tapis, de coussins. Et je suis persuadé qu'il prendra, dans l'art du mobilier, une des meilleures places.

Voici maintenant MM. Le Cœur et Bigaux. Ils ont exposé à Bruxelles le petit salon que vous voyez reproduit ici. Et ils sont, je crois, les seuls à représenter chez nos voisins, l'art décoratif français.

M. Le Cœur est l'auteur des meubles, M. Bigaux a signé la décoration générale.

La photographie donne une idée bien incomplète de cette décoration. Elle a diminué la hauteur de la pièce, et tout en nous supprimant un fort joli plafond, elle prête une importance exagérée au panneau qui surmonte la cheminée centrale. Ce panneau, à vrai dire, n'est venu que par hasard jouer un rôle décoratif auquel il n'était pas destiné, et je trouve, pour ma part, qu'il gêne l'ensemble. Pris à part, il est des plus fins. La tenture qui tapisse le mur n'est pas moins délicate et charmante. Je ne connais rien de plus flatteur pour l'œil que cette bordure de tenture si finement stylisée, et dont les tons violacés s'harmonisent si justement avec le fond jaune verdâtre.

De tous les meubles de M. Le Cœur, c'est la cheminée que je préfère avec ses jambages droits. Les formes curvilignes du canapé et de la console eussent réclamé, je crois, un peu plus de légèreté dans l'exécution. Mais M. Le Cœur est menuisier et bon menuisier avant tout, et nous n'en sommes pas moins en présence d'une recherche de nouvelles formes très intéressantes. (Les deux vitrines de gauche, disposées en encorbellement ne manquent pas de galbe.) Tous ces meubles sont en chêne, en chêne clair, rehaussé d'ornements de bois des îles. Et leur meilleure originalité leur vient précisément de l'emploi très intelligent que M. Le Cœur a su faire de ce bois exotique dont la coloration rouge, très chaude, tranche admirablement sur la blonde lumière du chêne. Le lambris mobile est intérieurement rehaussé de panneaux du même bois. Et c'est de ce bois encore que M. Le Cœur s'est servi pour réaliser sur le parquet une décoration géométrique qui est d'excellent effet. Ce petit salon est donc fort harmonieux, et l'exposition d'un ensemble aussi complet est un excellent exemple à suivre.



Bibliothèque. BELLERY-DESFONTAINES.

M. Le Cœur, non plus que M. Bellery-Desfontaines n'encourra, j'aime à le croire, le reproche d'avoir copié des modèles de meubles anglais. C'est un reproche qu'on adresse trop souvent aux artistes français. Qu'ils se soient quelquefois inspirés de ces modèles, j'y consens. Mais ils avaient mieux à faire, et ils ont fait mieux, car lorsque je compare les manifestations qui se sont produites chez nous depuis quelque temps dans l'art du mobilier avec celles qui ont eu lieu outre Manche, je n'hésite pas à proclamer l'infériorité de ces dernières. La récente exposition des *Arts and Crafts* n'était point pour me contredire, et les meubles exposés en ce moment à la *Royal Albert Hall* ne font que me confirmer dans une opinion qui, il faut le regretter, ne manquerait pas d'étonner beaucoup de Français. Mais quoi? la mode est au meuble léger importé d'Angleterre, et, tant que cette maîtresse impérieuse dictera leur choix à tous ceux qui se piquent d'élégance, il n'y a pas à espérer réagir.

Il n'en est pas moins vrai que, s'il existe dans toute une catégorie de fabricants un mouvement furieux d'opposition à toute tentative d'art nouveau, l'idée, quand même, fait son chemin. Si l'on voit des bronziers se syndiquer pour organiser parmi leurs ouvriers, parmi leurs apprentis, des concours de garnitures de

cheminées, de flambeaux, de candélabres et de bras de lumières où l'on n'accepte que des pastiches d'art anciens, on ne voit ni le même entêtement, ni la même folie de réaction chez les grands représentants de l'industrie du meuble. Ceux-là même qui, par la nature des travaux qu'ils produisent, sembleraient au premier abord les ennemis-nés de toute formule nouvelle, ont été les premiers à s'adjoindre des collaborateurs capables de créer ces formules.

J'étonnerais certainement bien des gens si je leur disais que, dans tel château de province dont le propriétaire, homme de goût, vient de brocanter, pour se loger à neuf, tout un ameublement second Empire, j'ai vu des projets de décoration intérieure qui ne le cèdent en rien, pour la recherche de la nouveauté, aux projets les plus hardis du Champ-de-Mars, et des croquis de meubles d'où l'on avait exclu de parti-pris toute imitation, même lointaine, d'art ancien.

Et ces projets ne venaient pas d'un quelconque des artistes dont cette revue, à plusieurs reprises, a signalé les efforts, mais de grandes entreprises parisiennes bien connues pour s'être bornées jusqu'ici à d'admirables mais stériles copies du passé.

Décoration d'intérieur. LE CŒUR ET BIGAUX.

Le fait est concluant. Croyez bien, en effet, que si, dans ces grandes maisons, on s'est décidé à tâter de l'art nouveau, ce n'est ni par conviction, ni par dilettantisme : c'est par nécessité. La clientèle a demandé autre chose, — on sert la clientèle — et vous verrez à l'Exposition de 1900 si les plus rétifs de nos fabricants n'exposent pas, eux aussi, des essais mal venus peut-être, mais loyaux, de style neuf.

EDOUARD SARRADIN.

Bordure en mosaïque. M. PAILLER.

L'Exposition des travaux d'élèves à l'École des Arts décoratifs

Chaque année, à la fin de juillet, l'École nationale des Arts décoratifs ouvre ses portes au public et, dans une exposition forcément restreinte, en raison de l'exiguïté des locaux, met en lumière les travaux de ses nombreux élèves.

L'entrée seule, dans cette cour entourée de vieux bâtiments, met le visiteur, dès le premier moment, sous le charme d'une poésie particulière, faite à la fois de traditions et de souvenirs.

Depuis Louis XV qui, il y a près d'un siècle et demi, créa cette école, sous le nom d'École royale des élèves protégés, pour aider à l'éducation artistique des artisans d'alors, son origine et son but ont été bien souvent oubliés. Viollet-le-Duc y a pourtant professé longtemps. C'est là, dans ce cours de composition d'ornement dont il inventa le titre et la forme, si souvent repris depuis, qu'il exposa tout d'abord ses théories libérales, et d'une logique si sûre, de l'étude directe de la nature appliquée à la décoration.

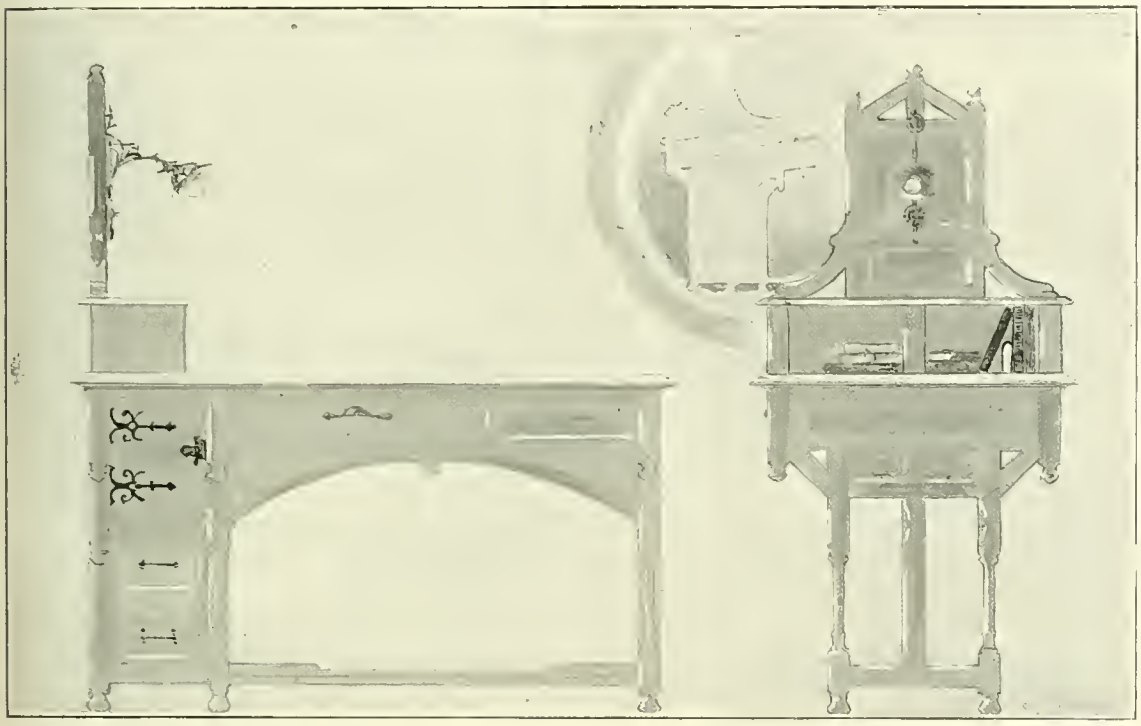
Son successeur, Ruprich-Robert, suivit la voie tracée par le maître. Le solide et savant ouvrage dans lequel il concentra ses idées, *la Flore ornementale*, n'eut en France qu'un succès relatif. C'est à l'étranger surtout qu'on médita les leçons qu'il donnait. L'Angleterre notamment s'appropria ses théories et en obtint, tout en restant elle-même, les résultats qui nous ont étonnés depuis vingt ans.

Les traditions qui règnent à l'École ne sont donc pas, à l'encontre de bien d'autres, très gênantes. Celle de Louis XV consistait à imprégner toutes choses d'une note d'art. Celle de Viollet-le-Duc consistait à prendre

Un cache-pot en bronze. COMPOSITION DE LHUER.

conseil en tout de la nature. Toutes deux sont encore les seules, à présent, dont s'inspire l'École, dirigée depuis vingt ans par un homme d'idées larges et d'un goût aussi sûr

qu'éclairé, M. Louvrier de Lajolais; fière des élèves nombreux qu'elle a formés, et dont les travaux, dans les expositions annuelles, ne



Une table de travail. COMPOSITION DE ROBICHON.

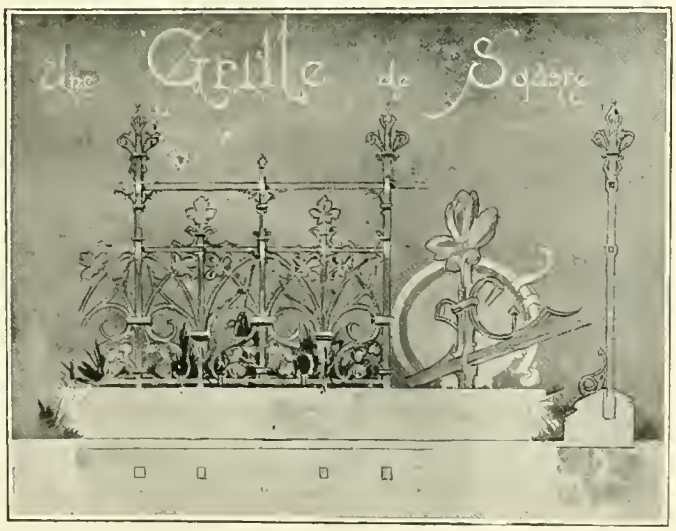
constituent pas l'apport le plus banal, elle travaille et poursuit sa voie, sans se préoccuper des critiques. Voyons les résultats qu'elle obtient.

L'analyse de l'exposition de cette année, dans une étude aussi courte, est chose difficile.

Les travaux des élèves sont variés autant qu'ils sont nombreux. Nous nous bornerons donc à présenter à nos lecteurs les reproductions de quelques-unes des compositions empruntées aux différents cours de l'école, et qui caractérisent le mieux, à notre sens, les tendances de l'enseignement qu'on y reçoit.

Prenons-les, si vous le voulez bien, une à une. Nous avons, de M. Robichon, trois compositions importantes, une table de travail, une grille de square et une lampe à pétrole.

Très sérieusement étudiée, la première se caractérise par l'adjonction au motif principal, sur la gauche, d'un panneau vertical, où s'attache un appareil électrique destiné à projeter sur la table sa lumière. Si l'invention de ce motif accessoire est la création propre de M. Robichon, si elle ne lui a été suggérée ni par un des articles du programme, ni par une



Une grille de Square. COMPOSITION DE ROBICHON.

collaboration bienveillante, elle lui fait grand honneur. L'appareil, en lui-même, n'a rien de neuf, mais il est bien compris. Peut-être la

tulipe électrique ne s'avance-t-elle pas suffisamment au-dessus du plateau de la table pour répondre à toutes les exigences. Elle est encore bien éloignée du centre où s'éparpilleront les feuillets de copie, les cahiers ou les livres sous l'œil du travailleur, mais elle est bien à la hauteur voulue et son inclinaison est bien faite pour propager, dans la direction nécessaire, les ondes lumineuses.

Le panneau, bien assis sur le rayon transversal où s'aligneront les livres courants, relié aux extrémités de ce rayon par deux croisillons très simples, mais d'une forme élégamment incurvée, échappe à toute critique sérieuse. Il n'en est pas de même de la table, dont les montants, rétrécis en colonnettes légères, n'ont pas la solidité voulue pour porter la lourde charge des tiroirs. Telle qu'elle est, néanmoins, l'œuvre est d'une bonne tenue, et suffisamment homogène. Le modèle aussi des ferrures mérite d'être loué, quoiqu'il n'ait rien de personnel. Mais il y a harmonie entre les ferrures et le dessin de la table.

On goûtera moins la lampe à pétrole, dont la base est bien établie, mais dont l'ensemble est lourd, quoique ingénieux. Il y a lieu aussi de regretter la découpure par trop accentuée du bouton qui commande la mèche, et pour lequel la forme circulaire est de rigueur. Les doigts qui le manieront ne doivent être ni accrochés ni blessés.

On a déjà vu bien souvent le motif dont s'est inspiré M. Robichon pour sa grille, dont le détail, d'ailleurs, manque de netteté dans la partie inférieure. L'œuvre est assez bien comprise, néanmoins, pour la matière employée.

Une lampe à pétrole. COMPOSITION DE ROBICHON.

Rosace peinte. COMPOSITION DE LEGEAS.

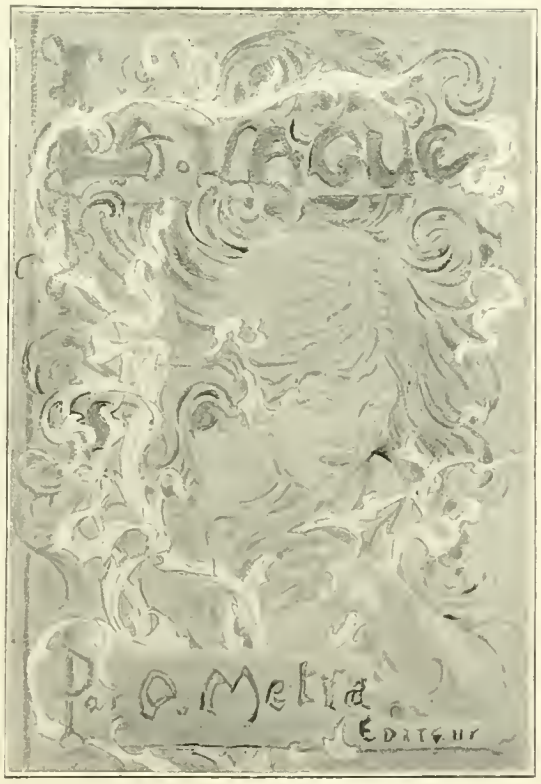
Une serviette à thé. COMPOSITION DE BOUDOIS.

Les compositions dont M. Chadel est l'auteur ne sont pas moins intéressantes en leur genre que celles de M. Robichon. Une d'entre elles, spécialement, est charmante : c'est la face d'un coffret de marqueterie. Rien de spirituel, de fin et de gracieux comme cette ronde menée par de mignonnes Parisiennes autour d'un petit Cupidon bien embarrassé pour savoir à laquelle il décochera le trait vainqueur. Les toilettes dont les a revêtues le jeune artiste sont du jour; on pourra sans difficulté, dans vingt ans, déterminer la date à laquelle elles auront été composées, mais nulle excentricité, au fond, ne les dépare. Manches à gigots et jupes cloches ont été stylisées comme les pétales des fleurs qui s'enroulent sur le décor classique d'arabesques dans lequel la scène s'encadre. Excellent aussi, le procédé par lequel on a séparé de la composition à figures la composition purement ornementale. A la bande qui court le long du couvercle s'oppose, dans la partie supérieure du coffre, une bande de largeur identique où le trou de la serrure trouve sa place. Tout, en un mot, est disposé avec un goût raffiné qui n'exclut ni la préoccupation du but à poursuivre, ni celle de la matière employée. C'est bien d'une mosaïque de bois qu'il s'agit, et l'œuvre, une fois exécutée, serait complète.

Un coffret en marqueterie. COMPOSITION DE CHADEL.

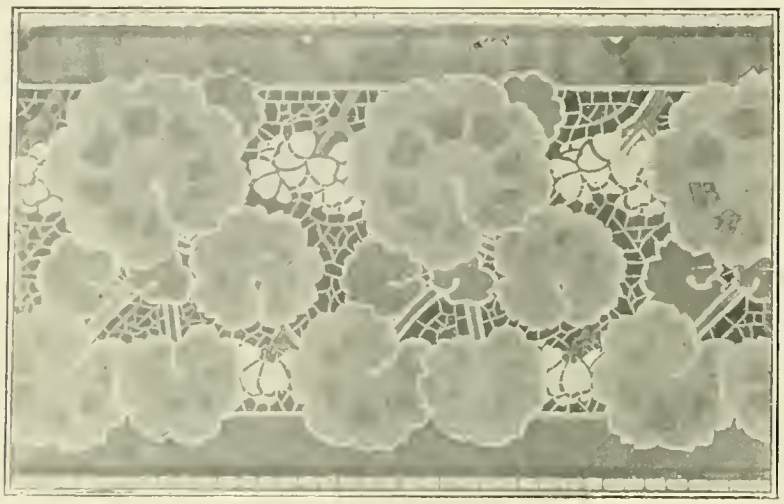
Dans la composition qu'il destine à servir de couverture à la *Vague* de Métra, M. Chadel s'est visiblement inspiré du procédé de Mucha, qui consiste à séparer une chevelure en une infinité de mèches séparées et à rouler en sinueuses volutes ces mèches. Le procédé semblait ici indiqué, la Vague étant personnifiée par une femme dont les cheveux figurent ainsi parfaitement le caprice onduleux du flot. L'encadrement est formé par des algues qui se relient à merveille aux volutes de la chevelure. Exécuté en cuir repoussé, rehaussé de couleur, comme le superbe panneau de Prouvé que nous avons reproduit naguère en hors texte, le motif serait du meilleur goût et de l'effet le plus chatoyant.

Il y aurait quelques réserves à faire sur le panneau de vitrail composé par le même élève. Non que la composition en elle-même ne soit bonne. Au point de vue décoratif, elle est joliment comprise, mais elle semble infiniment mieux indiquée pour être reproduite en couleur sur le papier que pour être reproduite en vitrail. La mise en plomb n'y est pas suffisamment indiquée.



Couverture pour un morceau de musique. COMPOSITION DE M. CHADEL.

On ne peut décerner que des éloges au modèle de cache-pot en bronze présenté par M. Lhuer, un lauréat, d'ailleurs, de nos concours. La forme du vase est bien appropriée à l'usage auquel on le destine, et je sais peu de réussites aussi heureuses que le motif de feuillages qui constitue la panse ajourée du cache-pot. Il est large, il est ferme, il a du caractère et une certaine noblesse, et les ajours y sont ménagés avec infiniment d'adresse.



Une bordure en mosaïque. COMPOSITION DE COSSARD.

La composition de M. Boudois pour une serviette à thé serait irréprochable, s'il s'agissait d'autre chose que d'une serviette à thé. Elle est ingénieusement disposée, et produirait, une fois exécutée en broderie, un excellent effet comme couleur. Mais pour un objet d'usage courant comme celui-là, grand tout au plus comme un mouchoir de poche, que de complications! Ajoutons que cette serviette doit être un objet résistant et qu'elle ne le serait guère, encadrée comme elle l'est dans un cercle de passementerie, agrémenté lui-même de glands. Avez-vous songé, M. Boudois, à quel prix reviendraient de telles serviettes?

La rosace peinte de M. Legeas ne me déplaît nullement. Elle sort de l'ordinaire, avec le double triangle où s'encadre le cercle qui rappelle le motif ancien de la rosace, et les six pointes formées par le double triangle sont meublées de feuillages d'une façon très satisfaisante. Un bon point surtout à la façon dont l'artiste a plié la tige du muguet, parsemée de blanches clochettes, en courbes sinueuses.

Deux projets de bordures, pour finir, tous deux en mosaïque. Ni l'un ni l'autre n'est neuf. M. Pailler a emprunté le motif de la sienne à la décoration byzantine, et les géraniums de M. Cossard me rappellent je ne sais quoi de déjà vu ; mais les deux projets, le premier surtout, où d'avance tout le travail du mosaïste est indiqué, sont tout prêts pour l'exécution. Réalisés, ils feraient bonne figure.

En résumé, ces travaux d'élèves sont d'une moyenne excellente, et on n'y trouve pas que des promesses. Il n'est que juste d'en reporter tout l'honneur à l'École qui a formé ces jeunes talents.

THIÉBAULT-SISSON.

Un panneau de vitrail. COMPOSITION DE CHADEL.

CONCOURS D'OCTOBRE

Deux vignettes, en blanc et noir, une pour le papier à lettres de la revue, et une pour l'enveloppe. Chaque vignette doit être accompagnée de la mention : « Art et Décoration, revue mensuelle illustrée d'art moderne, 13, rue Lafayette, Paris », et former un tout harmonieux avec elle. Toute liberté pour la forme et la disposition des lettres. Limite extrême des envois : le 25 octobre. Trois prix : un de cinquante et deux de vingt-cinq francs.

Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. EMILE LÉVY, *Éditeur-gérant.*

Motif décoratif pour coussin ou bande. M.-P. VERNEUIL.

Art et Décoration

LE BISCUIT DE SÈVRES

Il est à la manufacture de Sèvres, au-dessus du musée, sous les combles, un lieu de délices exquis pour les artistes : c'est le musée des modeles. Entre ces rangées symétriques de vieux plâtres, ombrés par le temps d'une poussière qui adoucit leur teinte d'un blanc cru, que d'heures charmantes à passer ! C'est un siècle et demi de l'histoire de notre art ; et quel siècle ! le plus agité, le plus vivant, le plus changeant qui fut jamais.

Ici, toutes les transformations du Louis XV, toute l'audace de ses courbes, tout le délire de ses contorsions. Là, le caprice assagi durant les premières années du Louis XVI, puis le retour à la forme droite, d'abord égayée d'un peu de grâce, enlaidie peu après par l'abus de la monotonie rectiligne, pervertie enfin, sous l'Empire, par une admiration fanatique pour une antiquité mal comprise et maussade. Plus loin, le Louis-Philippe et la Restauration luttent entre eux de mauvais goût, de platitude et de maigreur, l'une toujours fidèle au principe, formulé par Percier, de l'imitation architecturale dans le moindre bibelot de porcelaine, l'autre féru de romantisme et entiché du gothique troubadour. Ailleurs, le Second Empire et les premières années de la République se caractérisent par une profusion de petites machines compliquées, surchargées, à la Carrier-Belleuse, et par une interminable série de ces grands vases ovoïdes dont les larges panses, revêtues de frises peintes, attestaient, en même temps qu'une habileté déplacée, l'ignorance absolue de l'art décoratif tout spécial qui convient à la porcelaine.

Et parmi toutes ces variétés de tasses et de soucoupes, de buires et de jardinières, de cabarets, de surtouts de table, de soupières, de vases décoratifs, une série charmante vous attire, et finit par s'imposer, quasi seule, à une attention qu'aucune laideur ne rebutera.

Quelque appauvrie qu'elle soit, en effet, par le pillage raisonné qu'en firent, en 1870, les Prussiens, la collection des modèles authentiques exécutés par nos maîtres légers du XVIIIe siècle pour être reproduits en biscuit est une collection unique en son genre. Elle n'existerait pas, qu'il manquerait un chapitre essentiel à l'histoire de notre art ; bien des noms tomberaient dans l'oubli, bien des

La fête des grands-parents (XVIIIe siècle).

gloires même courraient le risque, n'étant

La Rosière (XVIIIe siècle).

plus appuyées que d'œuvres vaines, de tomber après discussion dans une déchéance d'où le plus indulgent des critiques hésiterait à les tirer dans l'avenir.

Les premiers de ces modèles remontent à 1749. La manufacture de Sèvres n'existait pas encore, car sa fondation ne remonte qu'à 1756 ; mais la manufacture de Vincennes, qui l'avait précédée, et qui était aussi, dans une certaine mesure, une manufacture royale — puisque Louis XV la commanditait pour un tiers — avait été fondée en 1740, et elle avait entrepris la fabrication du biscuit dès que son succès s'était affirmé pour le reste. Elle ne produisit pas toutefois le biscuit d'une façon continue. Même en tenant compte du peu de soin qu'apportaient à la conservation de leurs modèles les gens du dernier siècle, même en doublant, par conséquent, ou en triplant le chiffre des sujets antérieurs à 1756 qui figurent dans la collection actuelle, on ne trouverait pas, de 1749 à 1756, plus d'un motif nouveau par année ; mais déjà ces motifs se recommandent par une entente parfaite des exigences auxquelles un ouvrage de ce genre doit répondre.

Le biscuit est une matière d'un blanc pur, faite d'un kaolin de premier choix, et dont la cuisson accentue davantage encore la blancheur. L'artiste qui fournit le modèle, en terre cuite ou en cire, sur lequel on prendra un moule destiné à la production mécanique des objets, reste libre de donner à son œuvre toutes les finesses qu'il lui plaît, puisque la matière ne sera revêtue, ni de l'engobe, ni de la couverte feldspathique dont la porcelaine ordinaire s'habille et qui en empâtent les reliefs. Liberté entière, d'autre part, dans la composition, où le pittoresque peut entrer à haute dose, où la scène, sans inconvénient, peut être à plusieurs personnages, puisque le modèle n'est jamais moulé tout d'une pièce. On divise, en effet, en autant de morceaux qu'il est nécessaire, et l'on réunit après la cuisson ces morceaux dont le réparateur effacera ensuite les bavures.

A ces libertés s'opposent un certain nombre d'entraves. De par la matière même dont il est fait, le biscuit se renfermera, de toute nécessité, dans les limites restreintes du bibelot.

Madame Royale, fille de Louis XVI. PAJOU.

Sans se borner, comme les produits du vieux Saxe, aux dimensions exiguës de l'objet d'éta-

gère, il ne dépassera pas, en hauteur, de 28 à 30 centimètres, surtout s'il se réduit à une figure unique et si le motif traité est un nu, — car il

Surtout Louis XV. — Chasseur. OUDRY.

est indispensable qu'il se garde de singer la statuaire. Les effets de modelé dans les chairs, qui conviennent au marbre, sont interdits, par définition même, au biscuit ; car le statuaire achève lui-même son marbre, tandis que le dernier coup, celui qui donne à l'objet son caractère et son véritable aspect artistique, est donné au biscuit par un répareur qui peut être une mazette et qui dénaturera, neuf fois sur dix, le modèle, s'il s'agit d'un nu de dimension.

Ce sont là les règles du genre qu'un peu de bon sens suffit à tracer. On n'y a pas toujours obéi. C'est pitié, dans la collection des modèles de ce siècle, de voir la lamentable série de bustes officiels, de 50 à 60 centimètres de haut, commandés, depuis la Restauration jusqu'à la fin du Second Empire, aux représentants les plus misérables de notre école de sculpture. La tendance a été d'ailleurs manifeste, dès le Premier Empire, à confondre le biscuit avec les autres travaux du sculpteur. Encore, si l'on s'était contenté, comme on le fait aujourd'hui, de réduire, pour la reproduction en biscuit, les belles œuvres des contemporains, le mal aurait été moins sensible ; mais la laideur des œuvres reproduites, sous la Restauration et sous Louis-Philippe, est sans nom. Certes, on ne peut s'empêcher de rire quand on voit, sous le Premier Empire, les artistes se mettre à la torture pour créer des conceptions aussi fâcheuses que la tasse à bouillon de Marie-Louise, une tasse figurée par un casque orné d'une énorme chenille et que deux Amours enguirlandent de roses. Le motif est d'une intarissable gaieté ; mais l'exécution, malgré tout, a de la tenue, tandis que la *Jeanne d'Arc* et le beau *Dunois* de Brachard, la première coiffée d'une toque à plumes, le second d'un casque à multiples panaches, sont le comble du grotesque. L'absurdité du harnachement s'y complète d'une exécution prétentieuse autant que lourde. C'est l'ouvrage d'un Joseph Prudhomme en délire.

Surtout Louis XV. — Sonneur de trompe OUDRY.

Au XVIIIe siècle, au contraire, tout est grâce, esprit et finesse. Non seulement l'art dépensé dans ces compositions, toutes charmantes, est

autrement raffiné que celui des modèles de ce siècle, mais les sujets traités sont admirablement adaptés à la matière dont ils seront fabriqués.

Les artistes pourtant, au début, sont de simples employés de la manufacture. Ni Falconet, ni Caffiéri, ni Pigalle, qui plus tard ne croiront pas déroger en modelant, pour cette destination spéciale du biscuit, de gracieuses figurines pour cheminées ou pour surtouts de table et des statuettes décoratives de grands hommes, n'ont été appelés, dans les commencements, à collaborer à cette brillante éclosion. Ce sont d'obscurs artisans qui ont modelé à Vincennes, d'après les dessus de portes de Boucher, la délicieuse série d'enfants nus qui figure à la fin de cet article ; et le merveilleux surtout de table dont le Président de la République vient de porter en Russie une reproduction est l'œuvre des mêmes anonymes. Là encore, la pensée première n'est pas d'eux. La tradition veut qu'Oudry soit l'auteur de la composition, et qu'il en ait dessiné pour la manufacture les motifs. Mais il suffira à nos lecteurs de jeter un coup d'œil sur les reproductions que nous donnons de toutes ces pièces pour se rendre compte que l'exécution des modèles, même avec les indications fournies par un maître, était une entreprise singulièrement périlleuse. Elle a réussi à ceux qui l'ont tentée.

Surtout Louis XV. — Chasse au cerf.

Ce surtout est formé de sept pièces. Dans le motif central, une meute force un cerf. D'un coup de ses solides andouillers, la bête a jeté bas trois sur cinq des limiers qui la serrent de plus près, mais les survivants ne la lâchent pas et, tandis que l'un d'eux, par derrière, lui enfonce ses crocs dans la cuisse, l'autre, encore plus hardi, va s'élancer à sa gorge. L'ensemble est vivant, animé, disposé à ravir et délicieux de couleur. On ne peut s'empêcher, il est vrai, de constater que le cerf est bien petit pour des chiens aussi gros. Suivant la coutume du siècle, on en a pris à son aise avec les indications de la nature. Pour conserver au motif l'élégance dont on s'est fait une loi primordiale, on a supprimé les caractéristiques de la force et accentué de parti-pris la finesse. Il en est résulté moins un cerf qu'un délicieux à peu près de cerf, un pur joujou de la Forêt-Noire en biscuit.

Chasse au loup.

Chasse au sanglier.

Les deux motifs secondaires, la *Chasse au loup*, la *Chasse au sanglier*, qui flanquent le

Surtout Louis XV. — Valet de chiens.

motif principal, prêtent moins à la critique au point de vue de l'exactitude dans les formes. Ils ne sont ni moins pittoresques, ni moins heureusement composés.

Mais où le XVIIIe siècle triomphe, où il déborde d'entrain, de vivacité spirituelle et légère, de justesse et de grâce expressive, où sa merveilleuse entente des nécessités décoratives s'affirme, c'est dans les figures détachées qui accompagnent les groupes d'animaux. Voyez l'homme au fusil, le valet de chiens, les deux sonneurs de trompe. Aucun d'eux qui ne se relie directement à l'action, tout en gardant comme pièce séparée son charme propre. Je ne voudrais certainement pas déprécier le surtout récemment exécuté pour la manufacture, sur ce même sujet de la *Chasse*, par un jeune animalier, M. Gardet, qui, à plusieurs reprises déjà, s'est affirmé à nos Salons annuels comme un maître, mais ses figurines de chasseurs à pied sont bien loin, pour la vérité de l'allure, l'entente du pittoresque et surtout le sens décoratif, des modèles du siècle passé. Les figures montées, *l'Amazone et le Piqueur*, offrent déjà un intérêt plus vif, la première surtout, dont le cheval, sautant un obstacle, et les chiens, lancés au galop, donnent une animation réelle à la scène.

Mais quelles bases étroites pour des motifs aussi compliqués! L'artiste n'eût pas dû perdre de vue que ces objets, destinés à la décoration d'une table, doivent être soustraits à tout heurt provenant des compotiers ou des menus objets de l'entourage. Il eût été, partant, nécessaire d'en élargir la base, à la fois pour les asseoir solidement et pour préserver de tout choc leurs multiples saillies. La reproduction que nous donnons des deux pièces nous fournit une preuve décisive à l'appui de nos réflexions. Quelque récente que soit la fabrication du surtout, des accidents, déjà, s'y sont produits, et l'un des chiens du piqueur a été victime, à la patte, d'une fracture dont les traces sont visibles.

Par contre, l'artiste moderne se relève dans le détail de l'exécution. En ce qui concerne surtout les animaux, il témoigne d'une supériorité éclatante. Il atteint même au style dans ses deux groupes de chiens et dans le *Cerf forcé par les chiens* qui est le motif central du surtout. Si nous sommes contraint de lui reprocher, dans cette dernière pièce, une erreur analogue à celle des figurines à cheval, s'il est à regretter que les andouillers saillants de l'animal soient destinés à éprouver le même sort que la patte dont nous parlions tout à l'heure,

Surtout Louis XV. — Piqueur et chiens.

il n'en faut pas moins reconnaître que la scène est traitée avec une incomparable vigueur. Elle

fait preuve, en même temps que d'un savoir étonnant, d'une vérité dans le mouvement et d'une exactitude dans l'observation qui en font un véritable chef d'œuvre. Joignez-y qu'elle est dramatisée à ravir et concentrée avec une superbe vigueur. Par là, elle rachète éloquemment ce qui manque, à d'autres points de vue, à la conception par trop naturaliste de ce siècle.

Ce surtout m'a mené bien loin. J'avais rêvé, dans cette courte étude, d'appeler l'attention sur bien d'autres chose encore. J'aurais voulu conter par le menu, avec tous les développements qu'elle comporte, l'histoire du biscuit au XVIIIe siècle; j'aurais aimé à le montrer, dans la variété infinie de ses sujets, se réglant d'année en année sur la mode, et des pastorales imitées de Boucher passant, avec La Ruë, à ces monographies pittoresques qui s'appellent la *Lanterne magique*, les *Marchandes de poisson*, la *Marchande de fleurs*, les *Mangeurs de raisin*, la *Toilette*. Il est interdit, malheureusement, d'insister. Dans l'espace mesuré qui me reste, c'est à peine si j'ai le temps d'esquisser, dans un rapide croquis, la physionomie des phases successives de la fabrication, de mentionner l'hommage rendu par Leriche aux célébrités du théâtre, entre autres à Mlle Contat, qu'il a immortalisée sous la figure de *Thalie*. L'actualité est la spécialité, d'ailleurs, de Leriche. Il excelle à croquer d'un trait juste, en précises et lestes figurines, tantôt les étrangers de passage, comme l'aventurier, par exemple, qui se fit passer à Paris, pour le *Fils du Grand Mogol*, tantôt les types de Jocrisses dont s'égayent, à la foire Saint-Laurent, le monde de la Cour et celui de la Ville. Puis, c'est Falconet, c'est Pigalle, avec les délicieux petits nus et les gracieuses figurines d'enfants qu'ils modèlent pour la cheminée des boudoirs; c'est Pajou, avec ses inimitables portraits des Enfants de France, d'une grâce si pénétrante et si fraiche, et surtout avec cette exquise merveille bien connue sous le nom de *Marie-Antoinette et le Dauphin* (1781).

Surtout de M. Gardet. — Amazone sautant un obstacle.

Rien ne se fait plus, désormais, qu'à l'antique. On usera et on abusera du nu à l'avenir. La reine elle-même, dans le petit groupe de Pajou que je viens de mentionner, et que nous reproduisons, n'a-t-elle pas donné l'exemple, que nous trouverions maintenant immodeste, de se faire représenter demi-nue?

L'amour gai, pimpant, à fleur de peau, si joliment caractérisé, vers 1760, par le *Baiser donné* et le *Baiser rendu*, fait place au pastiche banal des camées et des médailles antiques, aux Cupidons allégoriques et rondelets dont Boizot, un délicat pourtant, nous assassine dans son *Amour rémouleur*, aiguisant une flèche, dans son interminable série des Amours menaçants, dépités, triomphants, même dans un *Nid d'Amours* ingénûment ridicule, et le tout sera encore dépassé aux approches de la Révolution, par le mélange à la mode, un mélange où le pathétique, le sentimental et le patriotique se fondent dans un pathos déclamatoire et navrant.

Si l'on voit par hasard encore de l'esprit, c'est de l'esprit si alambiqué, si apprêté, qu'il alourdit et vulgarise tout ce qu'il touche. Vous faites-vous une idée de l'*Insomnie* figurée par une jolie femme, rejetant d'une main fébrile les couvertures de son lit pour chercher, sous sa chemise entr'ouverte, la puce importune qui la mord?

De pittoresque plus ombre. Le sentimentalisme courant l'a gâté. Au lieu des piquantes petites scènes où excellait La Rüe, on ne voit plus que la transcription aggravée des scènes larmoyantes qui ont fait la fortune de Greuze, des pères paralytiques, des fils et des filles coupables, ou des scènes déjà empreintes de ce civisme et de cette *humanitairerie* exaltés dont le parallélisme avec les égorgements de la Terreur est d'une observation si curieuse dans l'histoire. A peine, une fois encore, en 1788, trouvera-t-on une composition qui rappelle, dans les scènes de genre, l'aisance et la grâce disparues, un *Couronnement de la Rosière* qui serait digne, en dépit de quelques exagérations dans le détail, d'aller de pair avec les charmants bibelots d'autrefois.

Surtout Louis XV. — Cerf aux prises avec les chiens. OUDRY.

Le glas de l'ancien régime a sonné. *Lugete, Veneres.* Ce ne sont plus que triangles égalitaires suspendus par de trop visibles Génies au-dessus de Fraternités drapées chastement. C'est le déclin, c'est la mort du biscuit. En vain Boizot et Clodion s'évertuent à adapter aux idées nouvelles leur talent, ils ne retrouvent plus l'équivalent, le premier de sa *Dubarry* et de sa *Marie-Antoinette*, le second de ses bas-reliefs et de ses Nymphes. En dépit du concours apporté par des maitres, sous le Premier Empire, sous la Restauration, sous la Monarchie de Juillet, à la manufacture royale, rien ne se fera plus désormais que d'odieux. Le second Empire pourtant, malgré l'ignominie des inventions qu'il essaye pour faire neuf, malgré l'extravagance de ses pâtes bronzées ou bleutées, enrichira la collection des modèles d'une pièce exceptionnelle, magistrale, avec l'*Enfant au lévrier* (portrait du Prince impérial), de Carpeaux.

Surtout de M. Gardet. — Groupe de chiens.

Surtout de M. Gardet. — Groupe de chiens.

Il y a progrès de nos jours. S'il parait inutile de reproduire, comme on l'a fait, en biscuit, le *Guerrier* ou la *Maternité* de Paul Dubois, ou la *Vierge au lis*, de Delaplanche, on a été, croyons-nous, heureusement inspiré en repro-

Glaneuse. M. HOUSSIN.

duisant ces œuvres charmantes qui s'appellent la *Moissonneuse*, de Houssin, la *Chanson*, de Félix Charpentier, la *Léda*, de Suchetet, la *Catherine II*, de Deloye, *La plaine et le Ruisseau*, de Larche. Mais le mieux est encore de recourir à la commande directe.

On me dira, comme on me l'a déjà répondu, que le budget de la manufacture est limité, qu'on arrive tout juste à joindre les deux bouts, et que l'argent, par conséquent, fait défaut pour permettre à la direction, chaque année, de commander une demi-douzaine de modèles. La réponse ne me paraît qu'à demi concluante. Les frais de réduction de statues qui n'ont pas été faites, en vue d'une reproduction, en biscuit, coûtent aussi cher à eux seuls qu'un modèle commandé à un artiste de talent, et, pour le même prix qu'un morceau commandé à des maitres, on obtiendrait aisément dix morceaux commandés à des jeunes en pleine possession déjà de leur talent, mais dont la notoriété n'est pas faite.

Pour quiconque suit de près les Salons, il est certain qu'on trouverait aisément une trentaine de ces jeunes, capables d'inventer des motifs charmants, pittoresques, traités selon l'esthétique du genre.

On y gagnerait doublement. D'une part, en étendant la production, en variant les modèles, en les imprégnant d'un esprit plus moderne, on augmenterait dans des proportions très sensibles le chiffre de la vente. D'autre part, on répandrait parmi les artistes le goût d'un art moins encombrant, moins inutile, par suite, que celui qui foisonne aux Salons.

Les bons modèles ne leur manqueraient pas pour bien faire. Outre le surtout de Gardet, qui renferme, comme nous l'avons dit, des parties vraiment magistrales, on leur mettrait sous les yeux les morceaux déjà terminés du surtout que la direction des Beaux-Arts commanda, voilà deux ans et demi, à M. Frémiet, et qui constituera pour la manufacture, à l'Exposition de 1900, un attrait exceptionnel. Dans l'atelier du maître, où j'ai vu l'œuvre en train, j'ai pu m'en rendre compte. Comme dans le surtout Louis XV, comme dans le surtout Gardet, le motif traité est la *Chasse*. Mais cette fois la conception est tout autre. Avec la finesse habituelle de son goût, M. Frémiet l'a variée au possible en y introduisant l'allégorie, en y reproduisant l'image de la chasse à toutes les époques de l'histoire, et sous les climats les plus différents.

La chasse à l'ours, entre autres, est une pure merveille. Campée avec une incomparable noblesse, sur un char de bois aux roues pleines traîné par un attelage de rennes, une Minerve scandinave y préside. C'est en même temps une scène préhistorique de l'érudition la plus consciencieuse et tout un poème de grâce, d'ingéniosité et de délicatesse. Nous aurions voulu pouvoir le reproduire, mais des règlements draconiens s'y opposent. On ne connaîtra par aucune reproduction cette conception délicieuse avant l'Exposition de 1900. Trop heureuse d'avoir à montrer un chef-d'œuvre d'une allure aussi fière, la manufacture tient à garder entière la surprise au public qui verra dans leur ensemble ses travaux. Nous ne saurions lui en faire un crime : nous le regrettons, pour nos lecteurs, amèrement. Jamais l'art si français du biscuit n'aura produit morceau plus achevé dans sa grâce et plus exquis dans sa légère minutie.

THIÉBAULT-SISSON.

LA DÉCORATION INTÉRIEURE
et les Travaux Féminins

Notre but dans ces notes rapides, est surtout d'étudier les ressources principales que peuvent apporter à la décoration des intérieurs les travaux exécutés par la femme à ses heures de loisir.

Ces ressources sont précieuses, et plus que nous ne saurions le dire. Ce sont ces travaux, en effet, qui, exécutés d'après un plan conçu et mûri longuement, peuvent donner à l'aspect de nos demeures un caractère artistique et essentiellement personnel, ce dont les tapissiers sont incapables, à quelque prix que ce soit.

Ce sont ces travaux surtout qui peuvent largement contribuer à faire entrer chez nous cet art nouveau que l'on réclame tant, que chacun désire, et qui, si difficilement, remplace les décorations surannées dont le commerce nous a trop longtemps abreuvés; et il nous faut, dès lors, substituer de nouvelles œuvres à ces antiquités, qui soient plus en harmonie avec nos goûts, notre époque et nos besoins.

On voit par là quelle énorme portée morale peut avoir sur l'avenir artistique de notre époque cette collaboration féminine.

Qui, plus que la femme, est à même de favoriser et d'accomplir cette évolution? N'est-ce pas à elle que revient le soin d'orner nos demeures? C'est donc elle qui, par ces travaux d'un goût nouveau et tout moderne, introduira chez nous cet élément qui va rajeunir et revivifier l'arrangement intérieur et la décoration de nos appartements. Ce sera le point de départ, le début. Peu à peu viendront des réformes plus importantes qui porteront le renouveau parmi les éléments essentiels de notre ameublement.

De nombreuses tentatives sont faites; mais, sinon stériles, du moins restent-elles peu étendues, le prix élevé de ces œuvres uniques étant hors des ressources de la plupart.

Mais, au lieu d'une réforme radicale presque

Écran : Pavot d'après une estampe japonaise.

toujours impossible, pourquoi ne pas préparer peu à peu celle-ci? Les travaux féminins

seraient en ceci d'un secours inappréciable.

Qui empêche, au lieu de cette bande de tapisserie de style Louis XIV ou Louis XV que nous connaissons tous, qui empêche de composer, de chercher, d'acheter même un modèle car on en peut trouver répondant à nos goûts plus modernes? Certes, pour le composer ou le choisir, ce modèle, certains efforts s'imposent.

Coussin. Arbouses. E. COUTY.

Ce n'est plus, en effet, le motif courant classique, consacré et adopté et qui a presque force de loi. Là, aucun précédent; seul le goût est maître et se trouve sans autre appui que lui-même.

Mais aussi, quelle satisfaction d'avoir composé son intérieur d'éléments dont on puises regarder les détails, sans avoir l'ennui de les retrouver au hasard des visites ou des voyages, comme cela est inévitable avec ce dont nous croyons devoir nous contenter!

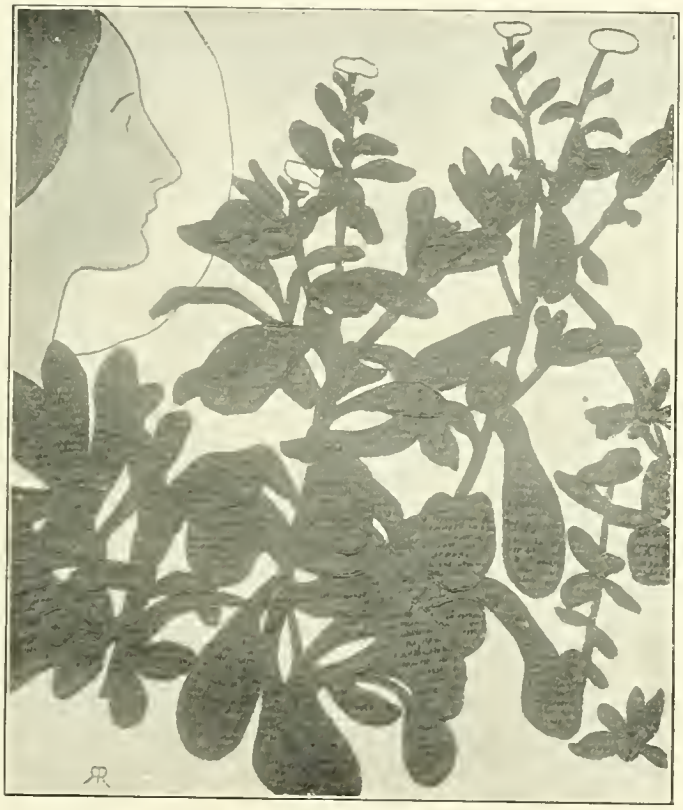
Nous ne nous occuperons donc ici que des moyens décoratifs rentrant bien dans les facultés d'exécution courante, travaux dont toutes les femmes sont capables en général. Nous éloignerons, de parti pris, toute question de meubles et de tentures, dont l'exécution exige des spécialistes et de coûteuses dépenses. Nous ne verrons que les travaux bien féminins et essaie-

Siège et dossier pour une banquette. M.-P. VERNEUIL.

rons de les rajeunir et de les renouveler.

Nous ne voulons pas nous adresser à la femme qui, jeune fille, a suivi assidûment les cours d'art décoratif. Celle-là n'a nullement besoin de nos conseils et peut facilement concevoir et exécuter toutes choses à sa convenance; mais nous parlons à la femme qui, sans connaissances artistiques spéciales, a cependant le désir de se composer un intérieur confortable et conforme à son esthétique.

Nous diviserons les travaux féminins en trois catégories : 1° La tapisserie, 2° la broderie et 3° les applications d'étoffes.



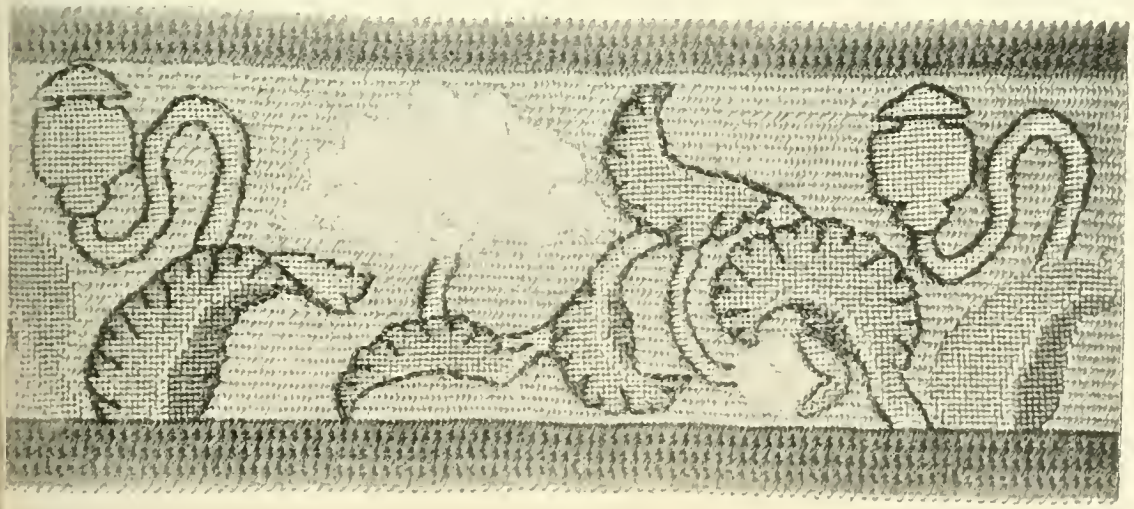
Écran. RIPPL-RONAI.

Nous laissons volontairement de côté les dentelles, peintures diverses, pyrogravure, etc., de pratique moins courante; nous pourrons cependant plus tard en rendre la technique familière à chacun, et étendre ainsi le cercle des ressources dont nous aurons à disposer.

Déjà, du reste, ces trois procédés nous permettront de varier nos motifs à l'infini, et d'adapter à chaque sujet le genre d'exécution qui lui convient.

D'autre part, deux cas principaux se présentent à nous : 1° Nous avons à décorer entièrement à notre convenance une pièce quelconque : salon, boudoir, salle à manger ou chambre à coucher; 2° nous voulons simplement, par l'adjonction d'objets nouveaux, rajeunir et modifier l'aspect d'une pièce déjà décorée.

Le premier cas, de beaucoup le plus intéressant, nous laisse le champ absolument libre.



Bande. Pavots. M.-P. VERNEUIL.

Là, les couleurs, les éléments divers sont à notre disposition sans autre nécessité que celle

de les bien harmoniser entre eux et de faire un ensemble plaisant et agréable.

Pour le second cas, le choix raisonné du

Panneau Décoratif. RANSON.

motif s'impose, de même que celui de la coloration, qui ne doit pas déséquilibrer un ensemble déjà composé. Que de fois ne se préoccupe-t-on pas assez de cela, s'attachant seulement à la séduction du motif ou de la couleur pour eux-mêmes?

Dans ce cas donc, les conseils autres que ceux-ci seraient inutiles, le choix devant forcément varier avec chaque cas particulier. Aussi bien, pourra-t-on en trouver les éléments dans l'étude que nous allons rapidement faire de la composition complète d'une pièce.

Comme nous le disions plus haut, on ne doit partir qu'après avoir conçu un plan formant le squelette, la partie ferme reliant tous les éléments de la décoration. Ce plan comprendra deux résolutions distinctes : la recherche du motif général et l'harmonie de coloration de la pièce.

Quoique, le plus souvent, on s'en soucie peu et que le bariolage et la confusion soient, sinon recherchés, du moins tolérés, nous ne pouvons ici accepter cette manière de voir.

Si une harmonie doit être créée dans chaque pièce d'une demeure, une dominante doit également exister aussi bien dans la coloration que dans les éléments constitutifs des motifs décoratifs. Donc, deux décisions à prendre : quel élément constituera le thème ornemental : végétal, animal, ornement?

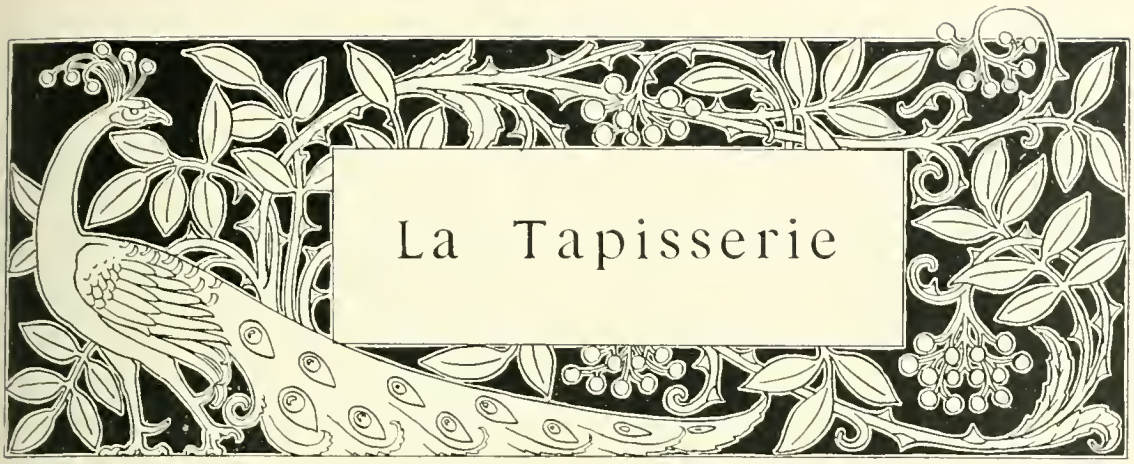
Ensuite, quelle harmonie allons-nous créer? bleu et jaune, vert et orangé ou tout autre?

Ici, le goût personnel est juge souverain et la liberté la plus complète nous est laissée ; les couleurs employées en art décoratif étant avant tout conventionnelles, nous devons surtout chercher l'harmonie, quitte à faire des roses bleues ou des lis rouges.

Une fois ces deux points acquis, seule la besogne matérielle reste à faire ; c'est-à-dire recherche et tracé des motifs, et exécution de ceux-ci.

Pour le tracé, écartant le cas par trop particulier où l'exécutant est son propre dessinateur, on trouvera des maisons spéciales qui se chargeront de ce soin ; et, si nous ne voulons pas nous faire composer des motifs inédits (moyen bien préférable et dont les frais pourtant sont minimes pour une œuvre d'ensemble assez considérable), ces maisons possèdent, en propre, des motifs nouveaux encore peu répandus et que nous pourrons exécuter dans telle gamme qu'il nous plaira. On se croit trop souvent forcé de suivre à la lettre les indications fournies avec le canevas ; des modifications de couleurs, faites avec goût, introduiront un peu de personnalité dans ce motif que l'on pourra ainsi modifier à sa guise.

Bande. Cyclamens. M.-P. VERNEUIL.



La Tapisserie

Que de fois avons-nous vu des femmes passer des années à exécuter laborieusement des décorations complètes de salons, par exemple, comprenant la couverture de nombreuses chaises, de coussins, de canapés, des bordures de portières, de rideaux, et plus encore? et reproduisant à l'infini un dessin banal, pris au hasard d'un journal de modes ou de l'étalage d'un magasin de nouveautés; dessin encore déformé par l'application du point carré, qui seul semble avoir le privilège de séduire pour l'exécution des tapisseries. Nous ne reparlerons pas du motif, mais certes, nous devons nous occuper des *points* qui sont nombreux, et qui bien employés permettent de faire des œuvres beaucoup plus variées et plus intéressantes. Nous en donnons ici quelques exemples.

Si même on veut, pour des raisons quelconques, employer l'immuable point carré, pourquoi ne pas dissimuler les inévitables brisures du dessin sous un trait, cernant les formes, les détaillant, les enrichissant au besoin, et que l'on vient rebroder, une fois la tapisserie faite et finie par les moyens ordinaires.

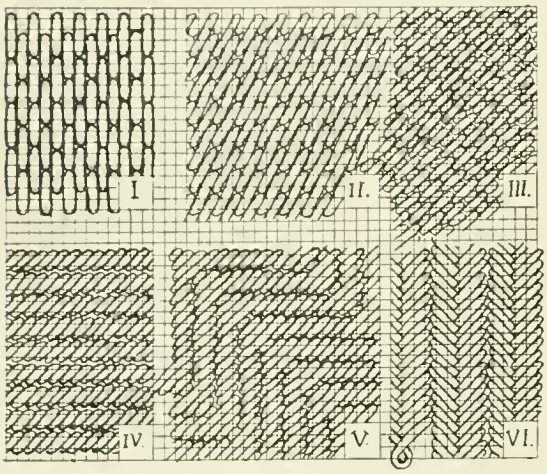
On n'aura plus ici à se préoccuper du canevas, mais bien de la pureté de la forme que l'on pourra ainsi rétablir, rendre plus harmonieuse, et plus souple.

Comme exemple, prenons cette bande de simples pavots. La plante y est exécutée entièrement au point carré. Mais pour y introduire de la variété, un autre point a été choisi pour le fond, un troisième pour les filets. En outre, l'ouvrage terminé, le trait est venu rectifier les formes, les cerner, les détailler: faire les dentelures des feuilles, par exemple.

L'effet ainsi produit est incontestablement supérieur et le résultat plus satisfaisant. Mais, cependant, un autre point nous conviendrait mieux encore : c'est celui qui, dans les

Pavots. Fragment de coussin. E. COUTY.

exemples que nous donnons, porte le numéro II. On peut l'exécuter de différentes façons : ou sur canevas ordinaire, ou sur simple toile.



Points de Tapisserie.

Dans ce dernier cas, l'exécution en est plus difficile et une certaine habileté est nécessaire. Les fils du canevas ne sont plus là pour guider le travail, assurer la régularité du point, et l'inclinaison uniforme de ceux-ci. Aussi, quelque soigné qu'il soit, un travail exécuté ainsi présente-t-il des défauts, qui pour nous cependant deviennent de précieuses qualités; cette irrégularité forcée enlève de la sécheresse, donne plus de vie, fait jouer davantage la matière. Il ne faudrait cependant pas partir de ce principe en le poussant à l'extrême, et croire qu'une exécution lâchée rendra plus intéressante l'œuvre exécutée ; il faut au contraire chercher à approcher de la perfection autant que possible; ce qui échappera à notre application suffira amplement. Le plus souvent, ce point s'exécute avec une laine plus fine que celle employée d'ordinaire; aussi, le travail est-il long. On a cherché à y remédier; la partie la moins intéressante, mais aussi la plus longue d'un ouvrage quelconque, n'est-elle pas presque toujours le remplissage du fond. Pour certains travaux, en supprimant ce remplissage, on abrège fortement l'exécution tout en produisant un effet différent de celui que nous aurait donné l'exécution pleine en tapisserie. Une étoffe quelconque, drap, soie, ou autre, sert de support à l'ornementation. Celle-ci est calquée sur un canevas fin, que l'on applique sur l'étoffe; on exécute la tapisserie et, une fois terminée, on tire les fils du canevas.

C'est par ce dernier moyen qu'ont été exécutés le coussin orné de pavots de M. Couty, dont nous donnons un fragment, et la bande de cyclamens autour desquels volent des libellules. Le premier de ces ouvrages montre bien la disposition du canevas sur l'étoffe. Une partie des fils ont été tirés sous le motif exécuté. Le fond choisi ici était la soie; c'était le drap, par contre, pour les cyclamens.

Mais par ce procédé, on produit bien plus un effet de broderie qu'un effet de tapisserie; et quoique l'admettant, pour l'économie considérable de temps qu'il nous apporte, nous préférons de beaucoup la tapisserie pleine, produisant un effet plus lourd, peut-être, mais à coup sûr présentant un bien plus grand caractère d'unité. Cette observation qui s'applique surtout aux grandes surfaces, est moins absolue cependant pour les petites, pour les coussins par exemple; là, on peut reprocher un peu la lourdeur de la tapisserie pleine, et alors le fond apparent peut devenir un avantage.

Coussin. Sorbier. E. COUTY.

D'autres exemples de ce point, mais avec le

fond exécuté en tapisserie, sont le panneau formant écran de M. Rippl-Ronaï, et le pavot exécuté d'après une estampe japonaise.

M. Rippl-Ronaï, je crois, est le premier qui nous ait montré, dans une exposition, un travail exécuté avec ce point.

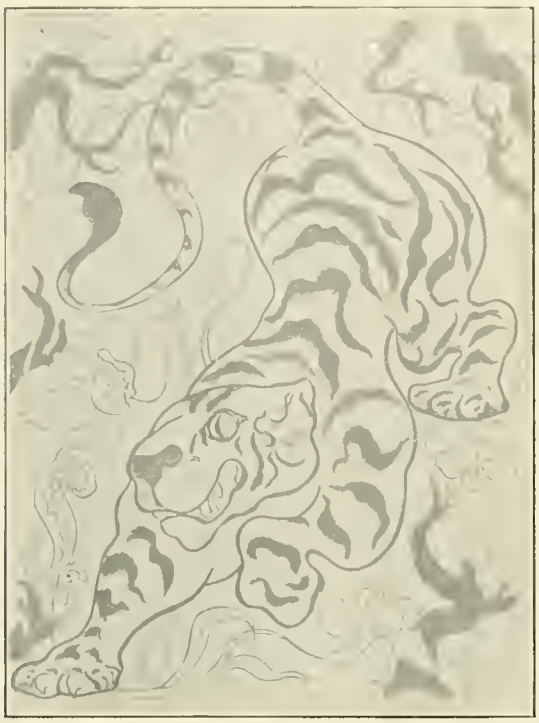
Ce procédé a un grand avantage : celui de permettre de suivre, dans ses moindres détails, le dessin à reproduire ; c'est une grande facilité qui nous est ainsi donnée, et qui étend singulièrement nos moyens d'action, surtout pour les ornements à petite échelle, qui étaient ou inexécutables, ou incompréhensibles avec le point carré. Et, dans tous les cas, cela nous permettra de reproduire, dans toutes ses finesses de lignes et de formes, le modèle que nous aurons composé ou choisi.

La faveur revient du reste à la tapisserie, et dans nos expositions annuelles, il ne se passe pas d'année sans que plusieurs morceaux de choix sollicitent notre attention. Plusieurs artistes y excellent déjà, sans reparler de M. Rippl-Ronaï.

Parmi eux, M. Ranson nous donne des choses intéressantes. Ses panneaux sont le plus souvent exécutés au moyen d'un point un peu

Bande pour portière : fragment. M.-P. VERNEUIL.

grossier, mais qui ne gêne pas trop, étant donnée la grande dimension de ses décorations. Celles-ci, dans des gammes simples, sont de compo-



Panneau. RANSON.

sition heureuse, bien que l'abord en soit rendu un peu redoutable par le parti pris du dessin.

Mais l'harmonie de la coloration compense ce que certains peuvent regarder comme des fautes.

D'autres encore parmi lesquels, M. J. Flandrin, suivent cette voie et savent y donner de beaux effets décoratifs.

Mais ce sont là, souvent, des pièces considérables. Nous visons moins haut, et nous nous contentons d'orner autour de nous les objets usuels, déjà assurés de faire œuvre ainsi utile et intéressante.

Et parmi eux, ceux auxquels nous pourrons appliquer nos décorations modernes, sont nombreux, et nous n'aurons que l'embarras du choix. Grands rideaux et portières, lambrequins, dessus de chaises, de fauteuils ou de canapés, coussins et banquettes pourront tour à tour être ornés; sans compter les paravents, les écrans, les bandes courant autour de la pièce, les tentures mêmes.

Et variant l'aspect par les procédés divers, usant des applications auprès de la broderie, de la tapisserie ensuite, nous parviendrons à créer un ensemble qui, peu à peu, nous acheminant vers des réformes plus considérables et plus radicales, modifiera insensiblement le style et l'ordonnance de nos intérieurs.

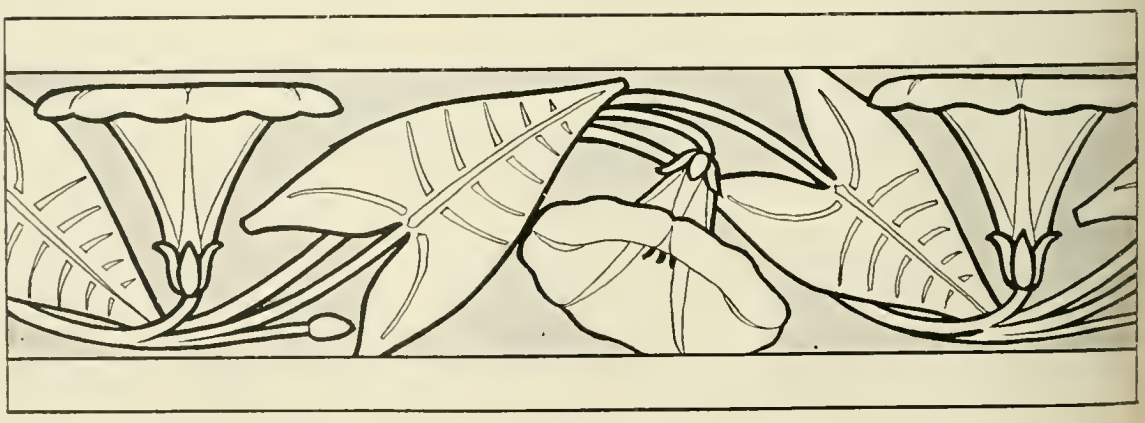
La tapisserie est de tous les procédés que nous avons à notre disposition le plus ingrat, tant à cause du temps qu'exige l'exécution du moindre travail que de l'aspect un peu terne de sa matière.

Nous allons au contraire avec la broderie et les applications, avoir à notre disposition avec les gammes opulentes des soies aux teintes éclatantes ou atténuées, les tons plus sourds des draps et jusqu'à la simplicité des cotons et des cretonnes. Les ressources nous sont moins mesurées, et nous tâcherons d'en tirer parti.

(A suivre) M. P. VERNEUIL.

Nous devons à l'obligeance de M. Henry. communication d'un certain nombre des dessins qui ornent cet article.

Nous sommes heureux de l'en remercier ici.



Bande. Liserons. M.-P. VERNEUIL.

NOTES SUR L'ÉTAIN

(Premier Article)

Il y a trente ans, personne ne se serait douté que l'étain reviendrait à la mode, qu'il prendrait place à côté du marbre, de la pierre, du bois ou du bronze parmi les matières employées pour la sculpture. Et pourtant que de chemin la technique de ce métal n'a-t-elle pas parcouru en un petit nombre d'années! Voilà certes un argument irréfutable à opposer à ceux qui prétendraient que l'art moderne piétine sur place et ne fait nul progrès; il a suffi de l'effort de deux ou trois artistes pour donner en peu de temps une expansion extraordinaire à une branche des arts industriels qui, très certainement, aux époques les plus florissantes n'eut jamais plus de succès.

Je ne veux pas refaire ici l'histoire de l'étain, très connue, dans ses grandes lignes du moins, car les détails en sont beaucoup plus ignorés qu'on ne le pense; et somme toute, c'est une étude qu'il faudra recommencer dans son ensemble le jour où des travaux particuliers, des monographies auront suffisamment fait connaître les ateliers provinciaux pour permettre de classer les œuvres conservées dans les musées. Il n'y a aucune honte à l'avouer: aujourd'hui nous ne savons pas encore fort bien distinguer une œuvre française d'un étain fabriqué en Allemagne ou en Suisse.

Aiguière. BRATEAU.

(Musée du Luxembourg.)

Mais, de ces monuments anciens, je ne veux retenir qu'un point de l'histoire, intéressant encore aujourd'hui pour nos artistes : il s'agit de la technique employée pour fabriquer les étains : les uns, et ce sont assurément les plus nombreux, sont décorés de reliefs obtenus par la fonte dans des moules de différente nature; les autres sont ornés de dessins gravés à la pointe, quelquefois d'une très grande délicatesse, le plus souvent assez grossiers et de facture sommaire. Les procédés mis en œuvre pour produire la première série de ces étains n'étant pas fort différents de ceux qui ont été repris aujourd'hui, il n'y a pas lieu d'y insister, surtout dans une revue telle que celle-ci qui s'adresse surtout à des gens pour lesquels ce côté est presque toujours suffisamment connu. Quant aux étains gravés, je ne vois pas que de véritables artistes aient songé à les faire revivre : c'est une lacune que je regrette; j'espère que d'ici à peu elle sera comblée. Si ce procédé de fabrication est plus limité dans ses moyens, il permet cependant, employé avec habileté, de très jolis effets décoratifs, et surtout peut ramener les artistes à faire de la *poterie d'étain* et non toujours de la sculpture. Enfin, et sans vouloir plus longtemps insister sur les étains

du passé, il est cependant un enseignement qu'on en peut tirer : bon nombre des monuments de cette époque étaient dorés et je ne vois pas que personne ait songé à appliquer l'or sur l'étain : cependant du mariage de ces deux métaux on peut tirer de très bons résultats.

Ce que je voudrais en ces notes rapides sur les étains fabriqués par nos contemporains, c'est moins faire une énumération plus ou moins accompagnée d'éloges ou de critiques d'œuvres que nous tous avons pu examiner dans les expositions et que les gravures insérées ici suffisent à rappeler au lecteur, que traiter un point délicat se rapportant à l'emploi de l'étain lui-même. La question me paraît valoir la peine d'être abordée, car elle se rattache à la direction générale que prennent les très louables efforts faits par différents artistes pour le renouvellement, la régénération, peut-on dire, de nos arts décoratifs.

Plateau d'aiguière. BRATEAU.
(Musée du Luxembourg.)

J'ai eu mainte et mainte fois l'occasion d'exprimer cet avis, que nos artistes qui s'occupent d'art industriel ne sont pas assez artisans et que, par contre, nos artisans ne sont pas toujours assez artistes : en d'autres termes, animés, j'en suis certain, des meilleures intentions, bien souvent peintres et sculpteurs font des efforts très louables, mais qui sont à l'avance frappés de stérilité, parce que voulant créer des œuvres d'art industriel, mais non suffisamment instruits de ses besoins, ils produisent des morceaux qui, dès leur naissance, sont des bibelots de collection ou de musée. D'autre part, les artisans tout en possédant une éducation artistique assez forte ne sont, pas plus qu'aux derniers siècles du reste, nullement des créateurs; mais, à la différence de leurs devanciers auxquels les artistes tendaient continuellement la perche, qu'on me passe l'expression, en leur fournissant des modèles, les artisans sont aujourd'hui presque complètement dépourvus de ce secours, de ces modèles qui restent presque entièrement à créer pour notre époque. Les plus forts s'en tirent en puisant à pleines mains dans ce vieil arsenal démodé que leur fournissent les œuvres du passé; rien d'étonnant, dès lors, que le plus grand nombre ne produise que de misérables pastiches qui, au point de vue de la chronologie, s'échelonnent de la Renaissance à la fin du siècle dernier. Il y a là un écueil dont on aurait tort de se dissimuler le danger ; et tant qu'il subsistera, à mon avis, la plupart des efforts qu'on tente aujourd'hui seront paralysés ; sans doute, de temps en temps, nous posséderons des artisans qui seront en même temps des artistes de talent; mais ce seront toujours des exceptions, des isolés au milieu d'une masse incapable de soutenir la comparaison avec l'ensemble majestueux des artisans des deux derniers siècles. Ceux-là ne dépassaient certes pas en habileté ceux de notre époque ; mais grâce à certains procédés de travail, à une méthode religieusement suivie, l'ensemble de leur œuvre présente une cohésion, manifeste un *style* que nous cherchons vainement à constituer. C'est que, si le milieu social a pu changer, si les conditions de la production ne sont plus les mêmes, il est pourtant des conditions nécessaires au développement des arts industriels, que ni le temps ni le milieu ne sauraient modifier, qui appartiennent à toutes les époques qui ont eu un art digne de ce nom. Cela ne saurait tenir à une organisation du travail, telle que celle

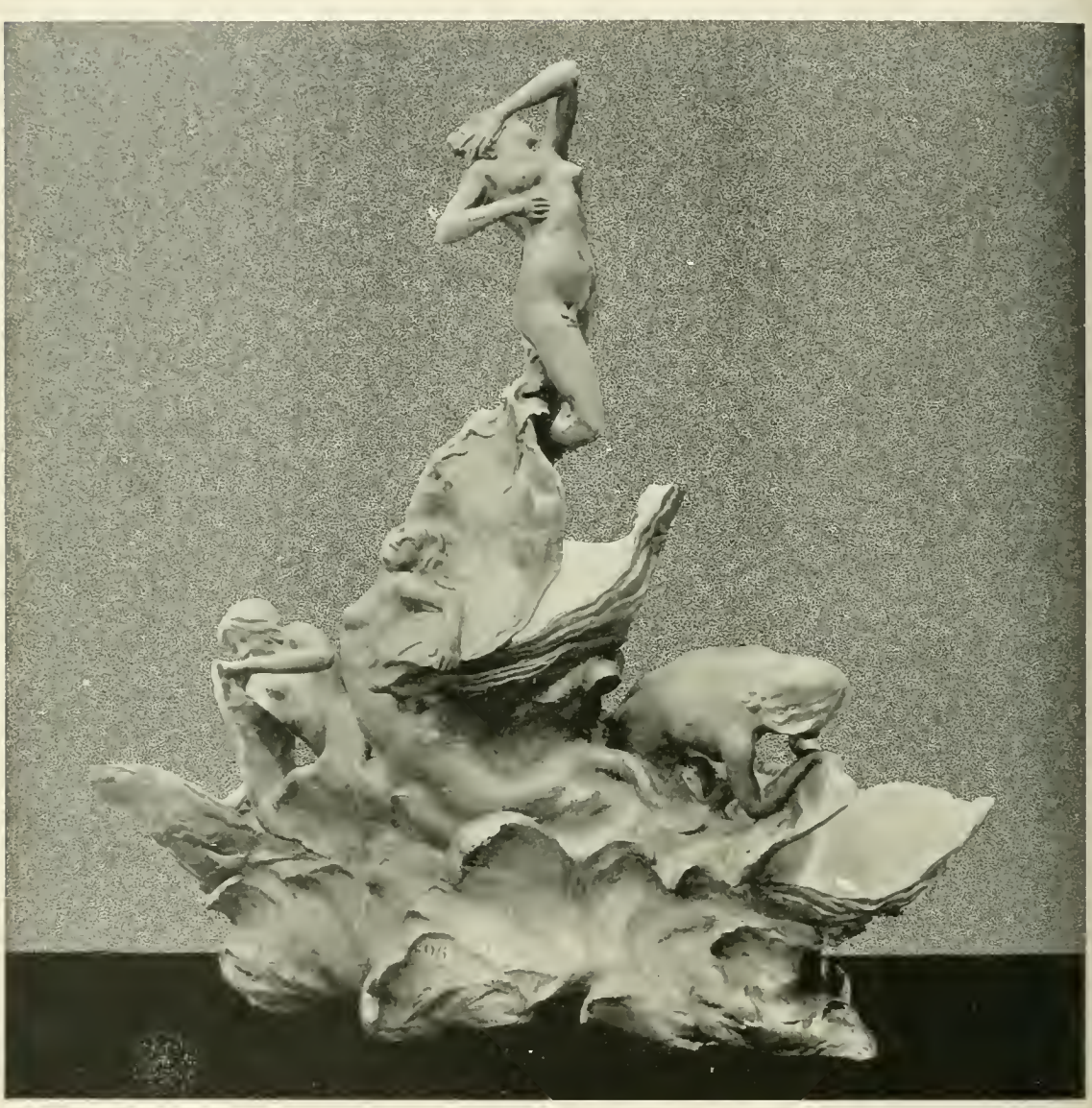
qui pouvait résulter de l'existence de corporations — organisation essentiellement éphémère et plutôt gênante — mais à une méthode de production qui, pour les arts industriels, est de tous les temps. Les arts industriels d'une époque sont toujours le reflet et l'application aux usages journaliers de ce qu'on a appelé, en se servant d'une expression sans doute trop étroite, mais qui se comprend bien, le grand art : en d'autres termes, architectes, sculpteurs et peintres doivent être les grands fournisseurs de modèles qu'utilisent les artisans en tenant compte des modifications que ces modèles doivent subir suivant la matière en laquelle ils seront traduits et la destination de l'objet à décorer. Il n'est donc pas absolument nécessaire que, pour fournir des modèles aux artisans, les artistes soient artisans eux-mêmes et connaissent tous les secrets d'une fabrication et d'une technique qui varient à l'infini. Il est très rare, à n'importe quelle époque, que l'artiste ait été lui-même artisan; il est rare aussi que l'artisan ait été artiste, du moins, si on attribue à ce terme le sens de créateur. Ce sont des vérités qui sont très méconnues aujourd'hui : d'où il résulte que la fin de notre siècle aura vu l'éclosion d'un très grand nombre d'œuvres charmantes, qu'on range, je ne sais pourquoi, parmi les ouvrages d'art appliqué à l'industrie, alors qu'elles ne peuvent figurer que dans des vitrines; et une foule d'objets industriels tout à fait horribles, parce que ceux qui les font, incapables d'une conception artistique un peu élevée, n'ont point été guidés par les modèles que les artistes auraient dû leur fournir. Là est, au fond, tout le secret de cette réunion de tous les arts sans qualificatif à laquelle nous aspirons tous sans arriver à l'opérer. Le problème n'est pas, cependant, aussi difficile que celui de la quadrature du cercle et avec un peu de bonne volonté on lui donnerait une solution.

Surtout de table. RAOUL LARCHE.
(Musée du Luxembourg.)

Si je m'étends aussi longuement ici sur ce que je crois être une des plaies de notre époque au point de vue artistique, c'est que, précisément, quand on considère les œuvres d'étain créées dans ces quinze dernières années, sauf de rares exceptions, on est amené à se demander quelle ligne de conduite ont suivie les artistes qui les ont exécutées. Croient-ils réellement avoir fabriqué des objets d'art industriel? ou bien ont-ils été séduits par une matière nouvelle pour eux, trop longtemps méconnue, et ont-ils voulu simplement enrichir le domaine de la sculpture d'une matière subjective dont les tons flattaient leur œil. A considérer dans leur ensemble les œuvres d'étain, je le répète, — il y a heureusement des exceptions — on serait tenté de le croire. On est d'autant plus autorisé à avoir une telle opinion, que nous avons vu tout récemment l'apogée de ce développement anormal de l'art de l'étain : le buste en étain demeurera comme un témoignage de l'oubli bizarre dans lequel sont parfois tombés les artistes de

notre époque, méconnaissant absolument la destination des objets et l'emploi des matières mises à leur disposition.

sait, par la création de pots de toutes formes et de toutes grandeurs, de coupes, de gobelets, d'écuelles, de plats ou d'assiettes, de bouteilles



Surtout de table. (Musée du Luxembourg. RAOUL LARCHE.

A dire vrai, si cette renaissance de l'art de l'étain a produit quelques fort jolies choses, — elles suffisent à la légitimer — il faut bien avouer cependant qu'au point de vue plus étroit de l'art industriel, elle n'était pas absolument commandée et surtout ne pouvait prendre une très grande extension. Et cela pour des raisons très terre à terre. L'emploi de l'étain — dans ses applications à des objets usuels — ne répond plus, à notre époque, à de très nombreux besoins. Il en était tout autrement autrefois : le potier d'étain remplis-

ou de bassins, de coffrets ou de boites, d'ornements d'église même, un rôle tout à fait prépondérant; il avait autant de clients que le chaudronnier, l'orfèvre ou le faïencier. Pour des bibelots tels que l'aiguière ou le bassin exécutés par Nicolas Briot d'après des dessins ou des estampes des petits maîtres du XVIe siècle, objets qui en soi n'avaient aucune destination pratique, si ce n'est la décoration des dressoirs, on rencontre cent pièces, canettes, écuelles ou plats qui ont réellement servi. Jusqu'à la fin du siècle dernier, presqu'à la fin

du règne de Louis XV ou environ tout au moins, l'étain a constitué, pour ceux qui n'étaient pas assez fortunés pour posséder de l'orfèvrerie d'argent, une vaisselle d'un usage courant et dont les formes, en France n'étaient que l'imitation des œuvres en métal précieux.

Le potier d'étain avait donc un débouché assuré. En est-il de même aujourd'hui? je ne le crois pas. Personne ne voudrait manger dans de l'étain, et en somme on a raison; c'est un métal trop facilement oxydable, trop malléable pour être d'un usage bien pratique, et l'argent ou tout au moins le métal argenté coûte trop bon marché aujourd'hui pour ne pas condamner d'avance l'usage d'une matière peu durable et peu appétissante. Il y a là une évolution que l'artisan ne saurait méconnaître; celui qui veut appliquer un décor artistique à ces mêmes objets qu'on fabriquait au siècle dernier en étain, doit concevoir son œuvre, non pas en vue de son exécution dans ce métal, mais de son exécution en argent ou tout au moins en métal argenté, ce qui est tout un.

Surtout de table. RAOUL LARCHE.
(Musée du Luxembourg.)

Mais, me dira-t-on, ce que vous venez de dire équivaut à déclarer que la vaisselle d'étain est morte. Mais certainement, elle est morte, pour des causes tout à fait indépendantes de l'art, et nous n'y pouvons rien faire. Et au fond, j'imagine qu'aucun de ceux qui ont contribué à remettre l'étain à la mode, que Brateau, par exemple, qui a repris avec tant de talent, les anciens procédés de fabrication, et à ses débuts, a surtout créé des plats et des assiettes, aucun de ceux-là, bien certainement, ne s'est imaginé que le public allait délaisser la porcelaine ou la faïence pour garnir sa table d'étain. Mais Brateau et les autres se sont dit — et en cela ils avaient raison — qu'il n'était pas défendu, à l'imitation d'un Briot ou d'un Enderlein, de fabriquer des plats, des assiettes des écuelles, des aiguières, des gobelets de jolie forme, très finement ornementés d'après les procédés d'une technique spéciale, appropriée à la nature toute particulière du métal; ces pièces, peu coûteuses au demeurant, prendraient place sur les meubles, qui, dans notre organisation moderne, ont remplacé les dressoirs, sans pour cela, du reste, avoir la prétention de devenir des bibelots qu'on abrite soigneusement derrière une glace. Ainsi entendue la renaissance de l'étain était tout à fait légitime; elle nous donnait de très jolies œuvres d'art en un métal de peu de valeur, partant, facilement répandues dans la masse du public. Le métal étant très mou et ne pouvant subir, après la fonte, que des retouches insignifiantes et presque toujours très visibles, les artistes des derniers siècles avaient pensé que, sans être sec, le décor de l'étain devait être, dès l'abord, d'une grande netteté; assez de causes extérieures viendraient corriger ce que les reliefs pourraient avoir, en sortant du moule, de trop précis et de trop arrêté. C'était parfaitement juste, et c'est dans ce sentiment que furent exécutées les premières œuvres qui signalèrent vraiment la renaissance de l'étain; c'est dans ce sentiment que travaillent encore quelques artistes, et je leur en fais mon compliment. Mais je dois reconnaître,

en historien véridique, que la majorité de ceux qui tripotent l'étain s'est singulièrement éloignée de ce point de départ. Et, quel que soit d'ailleurs le mérite des œuvres qu'ils ont produites, œuvres sur lesquelles j'aurai à revenir, j'avoue ne pas comprendre pourquoi la plupart de ces morceaux sont exécutés en étain plutôt qu'en une autre matière. Ce sont des ouvrages de sculpture, et dès lors, suivant les cas, le bronze ou l'argent me sembleraient plus indiqués. J'imagine que la plupart de ceux qui emploient l'étain pour leurs petites sculptures, ont été séduits par les tons gris du métal, évidemment plus agréables, moins froids que les tons de l'argent, l'aspect doux et très enveloppé que ces tons donnent aux formes. Tout cela serait très joli si cela pouvait durer ; mais il ne faut pas oublier que l'étain, quel que soit l'alliage avec lequel on le marie, se patine et se patine même très rapidement. Il en résultera que toutes ces jolies figures, que nous voyons aujourd'hui se dresser gracieusement au flanc de quelque aiguière, ou s'étendre mollement sur une feuille ou quelque coquillage, avec lesquels elles semblent faire corps, deviendront des choses horriblement tristes; car si le bronze prend une belle patine en vieillissant, il n'en est point de même de l'étain. Le bronze, manié chaque jour, rien que par le contact des mains, acquiert des tons admirables; l'étain se tache et, métal très malléable, si on le nettoie, surtout quand il sert à traduire des formes délicates, un modelé étudié, s'use, s'arrondit et perd tout son charme. Tout ce que je dis ici, je le dis sans parti pris et, je le répète, sans préjuger de la valeur des œuvres d'étain, dont quelques-unes, en tant que sculptures, sont très remarquables. Mais, à mon avis, ces sculp-

Coquille. Musée Galliera LEDRU.

tures ont le tort de ne tenir compte ni de la nature particulière du métal, ni de la destination des objets ainsi produits. Créer un surtout de table en étain — la chose a été faite, et la sculpture témoigne de beaucoup de talent — est au point de vue décoratif un non-sens. Car un surtout de table doit être une chose brillante et gaie, et la note dominante de l'étain est toujours sourde et un tantinet triste.

Qu'est-ce qui a donc pu, dans l'étain, séduire à ce point les artistes? On dirait que mentalement, peut-être inconsciemment, ils ont assimilé la souplesse et la malléabilité de ce beau métal à la souplesse de la cire; ils ont pensé, sans doute, qu'une matière aussi moelleuse d'aspect traduirait, mieux que toute autre, leur pensée créée en cire ou en terre. Or, si on va au fond des choses, l'étain n'est pas une matière si souple que cela; elle est plutôt aigre au toucher et plus propre à reproduire des formes précises et même un peu sèches que des formes très enveloppées. En sorte que les sculptures en étain d'aujourd'hui sont des sculptures en cire reproduites en étain — on eût pu tout aussi bien les reproduire en bronze; mais dans la traduction en métal, si on sent une matière, c'est la matière dans laquelle a été créé le modèle, la cire, et non la matière en laquelle le modèle a été traduit. Or, pour faire une œuvre parfaite, si une sculpture en bronze ou en étain doit être tout d'abord, pour des raisons techniques, exécutée en cire ou en terre, il ne faut pas, cependant, qu'une fois terminée, on puisse dire que le bronze ou l'étain ont l'air d'une cire. Je sais bien qu'on s'en tirera en jouant sur les mots, et c'est un petit jeu auquel on se plait trop aujourd'hui : on dira que le morceau est fondu à cire perdue et il ne manquera point de gens que ces mots subjugueront. Fondu à cire perdue ou non, un bronze ou un étain doivent toujours être un bronze ou un étain et présenter les caractères propres à la sculpture en bronze ou à la sculpture en étain, qui ont leurs lois tout comme la sculpture en cire ou en bois. Ces lois sont méconnues aujourd'hui, je vous l'accorde, mais elles n'en subsistent pas moins. La puissance des mots est telle que, grâce à elle, les meilleures intentions peuvent produire les résultats les plus déplorables. Se souvient-on, il y a quelques années, des polémiques qu'ont soulevées les différents procédés de fonte, et le triomphe définitif des procédés de fonte à cire perdue d'un seul morceau? Par un certain côté, les sculpteurs avaient raison, puisqu'en exigeant qu'on fondît leurs groupes et leurs figures à cire perdue d'un seul morceau, ils empêchaient du coup les monteurs en bronze d'estropier et de défigurer leurs œuvres; mais personne, que je sache, ne leur a fait observer que rien ne les forçait à remettre leurs productions entre les mains de monteurs et d'ajusteurs sans talent. Que ne faisaient-ils leurs montages et leurs ajustages eux-mêmes? En réalité, c'est que ce travail était long, difficile et que beaucoup de sculpteurs n'en connaissaient point la technique spéciale et ne se souciaient point d'en faire l'apprentissage. Autrefois, les sculpteurs ne répugnaient pas à ce travail minutieux et ennuyeux, et, tout en faisant des fontes à cire perdue, ils faisaient des *bronzes* dont toutes les parties étaient revues et retouchées par eux-mêmes ou par leurs élèves, sous leurs yeux. Beaucoup d'artistes de la Renaissance n'ont considéré le bronze fondu à cire perdue, au sortir de la fosse, que comme une ébauche qu'on retravaillait profondément, exactement comme s'il se fût agi d'un marbre ou d'une pierre. Ce travail de nettoyage, de polissage, de ciselure donnait plus de précieux à l'œuvre et, sans lui faire rien perdre de sa saveur première, lui enlevait ce caractère de cire moulée en métal qu'on parait rechercher aujourd'hui et qui gâte beaucoup de beaux bronzes créés de notre temps. Vouloir retrouver sur le métal le coup de pouce que l'artiste a imprimé sur la cire, c'est un enfantillage qui peut tout au plus servir à contrôler le degré de conscience que le fondeur a apporté à l'exécution de son travail. Mais un beau bronze comme un bel étain ne doivent pas être simplement le moulage de la cire : un bronze ou un étain doivent se présenter à nous avec les aspects propres à chacun de ces métaux, ou bien l'œuvre n'est point parfaite et indigne de prendre place à côté des chefs-d'œuvre du passé, dans lesquels le métier, trop oublié aujourd'hui par les artistes, égalait la hauteur de la conception. C'est grâce à l'oubli de ces principes éternels que beaucoup de nos bronzes ou de nos étains ont l'air de cire. Les snobs trouvent cela charmant parce que ce sont des cires perdues et que la chose est à la mode; mais, si on va au fond des choses, on découvre sous cette façon de procéder beaucoup de paresse et cette malheureuse tendance de notre époque à se contenter en art, d'à peu près, parce que ce qui serait

définitif et parfait demanderait trop de temps et trop de peine. Ce sont, à coup sûr, de mauvaises dispositions pour tenter de régénérer l'art.

D'aucuns trouveront sans doute que je suis trop sévère, que je vois trop en noir une situation qui, au demeurant, n'est pas désespérée. Je serais désolé pour ma part qu'on prit mal ce que je viens de dire et ce que je crois être la vérité. Peut-être, rentrant en eux-mêmes, quelques artistes feront-ils leur profit des reproches que je leur adresse ; en tout cas ma littérature, si médiocre qu'elle soit, aura encore une moins mauvaise influence que celle qui distille, du matin au soir, la louange sur notre art contemporain. Le contentement perpétuel, l'admiration du moi sont de mauvais conseillers. Beaucoup d'artistes de notre époque, partis sous une heureuse étoile, se sont arrêtés en chemin, étouffés sous le poids des couronnes ; au lieu de progresser, de chercher, ils se sont mis à rabâcher sans lasser leurs admirateurs. Et cette admiration mutuelle et universelle, qui nous tue ou nous atrophie, s'est étendue des arts aux arts industriels, en sorte que si on mettait bout à bout tous les éloges qui ont été décernés à des riens, on arriverait à cette conclusion qu'il est bien inutile de chercher à régénérer l'art appliqué à l'industrie, tous ceux qui le pratiquent ayant pour le moins du génie. Il ne faut point décourager les artistes, mais pour Dieu ! ne les accablons point sous les fleurs ; c'est le plus mauvais service qu'on leur puisse rendre. Si je pouvais supposer que tous nos artistes contemporains prissent en mauvaise part ce que je viens de dire, je n'hésiterais pas à me taire. Je me contenterais de signaler les qualités des œuvres me paraissant dignes d'être conservées, oubliant tout à fait celles qui ne montrent que des défauts. Mais c'est précisément parce que je crois qu'il est encore beaucoup d'artistes sincères, aimant leur art pour lui-même, dignes de leurs devanciers et capables de progresser, que je me hasarde à leur découvrir toute ma pensée. Quelques-uns penseront que je me trompe ; d'autres m'approuveront ; mais tous peuvent être assurés de la sincérité du jugement que je viens de formuler.

Cela dit, je vais examiner quelques-unes des œuvres d'étain qui ont vu le jour dans ces dernières années.

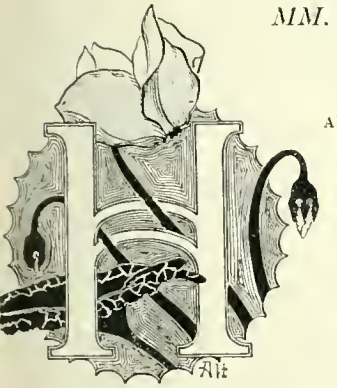
A suivre. EMILE MOLINIER.

Plat. (Musée Galliera) J. DESBOIS.

Projet de décoration en sgraffito. A. CRESPIN.

L'Art Décoratif en Belgique

MM. PAUL HANKAR et ADOLPHE CRESPIN



HANKAR ET CRESPIN! Ces deux noms, unis dans une laborieuse et féconde collaboration, comme ceux qui les portent sont liés par une fraternelle amitié, décorent d'une signature collective nombre d'œuvres dans lesquelles s'affirment le souci d'un art neuf, l'horreur des redites et de la banalité, le désir, fréquemment réalisé, de créer une harmonie de lignes et de couleurs échappant aux traditionnels canons et pourtant séductrice. Les deux Ajax, convertis aux pacifiques travaux de l'atelier; Oreste architecte, Pylade décorateur, l'un inspirant et encourageant l'autre, celui-ci apportant à celui-là ses conseils d'ami sûr, prêt à recevoir à son tour les précieux avis de son collaborateur.

Depuis bientôt dix ans, ils travaillent ensemble, et les voici tous deux, après l'âpre lutte des débuts, arrivés de compagnie au port, vent arrière et voiles gonflées; d'importants travaux accomplis par eux à l'Exposition internationale de Bruxelles, spécialement à Tervueren où, par un audacieux bouleversement des usages établis, on a requis le talent des artistes au lieu de réclamer l'aide des tapissiers, les ont définitivement classés à leur rang. Et le grand public, qui pouvait les ignorer ou ne voir en eux que d'ingénieux chercheurs, a été forcé de reconnaître que ces cerveaux emplis de chimères étaient capables de concevoir sur

Boutique à Bruxelles. P. HANKAR.

l'ameublement, sur l'ornementation, sur la décoration, les idées les plus pratiques, les plus aisément réalisables, en même temps qu'il devait confesser le singulier attrait du style nouveau si exactement approprié à la destination des locaux abandonnés à leur imagination.

Dans cette association, Hankar est l'architecte. Crespin le décorateur. Le premier apprit son métier de bâtisseur chez Beyaert, l'un des architectes les plus éminents de la Belgique, celui qui libéra l'art de construire des lourdes pratiques qui en arrêtaient l'essor.

Bâtisseur!... Hankar s'intitule plus volontiers « démolisseur », tant il met d'énergie à saper les routines, à renverser les préjugés, à abattre les monuments d'erreurs, de sottises, de poncifs, d'hérésies artistiques élevés par l'ignorance et le mauvais goût. Ce que lui donna Beyaert, ce fut une solide éducation professionnelle, car les idées d'Hankar sur l'architecture et sur la décoration sont de celles que les maîtres n'enseignent pas, — qu'ils n'enseignaient pas, surtout, à l'époque si proche, et qui nous paraît déjà si lointaine, où professaient les artistes pour qui l'audace novatrice consistait à reproduire avec fidélité les édifices de la Renaissance flamande.

Hankar s'est fait une esthétique personnelle. Sans méconnaître l'intérêt et la beauté des styles d'autrefois, il s'est dit avec raison que ces styles trouvaient leur justification et leur raison d'être dans les mœurs, les coutumes, les goûts et les usages des époques auxquels ils s'épanouirent et qu'il est tout aussi illogique de bâtir en 1897 une maison de style François 1er qu'il est absurde de donner à une gare de chemin de fer l'aspect extérieur d'une cathédrale gothique. (Que ceux que ferait sourire ce rapprochement aillent donc voir à Bruges si je plaisante!) Dès ses débuts, en 1888 je pense, il affirma pratiquement les principes d'une architecture rationnelle, dégagée des réminiscences de périodes abolies, conçue dans l'unique préoccupation de la destination de l'édifice et des nécessités de la construction. Comme décoration, beaucoup de sobriété : des motifs tantôt empruntés à la nature et stylisés, tantôt purement linéaires. Aucune dissimulation dans la bâtisse. Les matériaux apparents, honnêtement montrés sans maquillage, mais en les faisant participer à l'ensemble décoratif, au concert de tous les éléments mis en œuvre.

Porte de magasin à Bruxelles. P. HANKAR.

La maison qu'il se construisit à lui-même, rue Defacqz, à Bruxelles, offre à cet égard un puissant intérêt. Tout y est ordonné selon ces principes, avec une logique et une simplicité

admirables. L'originalité de la façade, le dessin du balcon en fer forgé qui la couronne, l'élégance des proportions, l'absence de tout ornement banal la signalent aux passants qui ne peuvent manquer de se dire : « Voilà la maison d'un artiste ». A l'intérieur, la distribution des appartements, le dispositif des dégagements et pièces accessoires, l'aménagement des jours, tout est compris et réalisé avec une parfaite entente de ce que doit être un *home* confortable et gai. A cet égard, la maison de M. Hankar peut être comparée à la maison, déjà célèbre, construite par Victor Horta pour M. Tassel et dont notre éminent confrère M. Thiébault-Sisson a longuement entretenu les lecteurs de la *Revue* (1). Les tendances de Paul Hankar sont, en effet, analogues à celles de son ami Horta. Tous deux, ils ont le même dédain des formules, des recettes, des modes conventionnels de construire et de décorer. Novateurs, ils le sont au même titre, chacun d'eux poursuivant avec un égal acharnement l'expression d'un style qui échappe aux influences du passé et relève directement de notre époque. L'un et l'autre, ils comprennent l'architecture comme la synthèse des manifestations plastiques, embrassant, outre le bâtiment, la décoration et l'ameublement de toutes ses parties.

Chose remarquable — la Belgique a toutes les témérités — il s'est trouvé des propriétaires que n'ont point effarouchés ces proclamations révolutionnaires. Dans le lot des clients de M. Hankar, quelques-uns ont autorisé l'architecte à suivre son inspiration personnelle, tant dans la construction que dans la décoration intérieure. D'autres lui ont confié le soin d'une installation, d'un mobilier complet de magasin. Et voici que surgissent, peu à peu, des maisons qui apparaissent dans les rues et les avenues de Bruxelles comme des fleurs rares dont l'éclat et la beauté tranchent sur la banalité des parterres. On s'arrête, au rond point de l'avenue Louise, devant deux façades voisines dont les lignes harmonieuses, les reliefs judicieux, l'ornementation de bon goût sont un régal pour les yeux. Rue Lebeau, dans le quartier neuf érigé sur les terrains de l'ancien Palais de Justice, c'est l'officine d'un pharmacien avec son enseigne allégorique, sa vitrine pittoresque, ses *sgraffiti* emblématiques, la diversité de ses trois balcons superposés, qui requiert l'attention. L'élégante rue Royale devenue, depuis les expropriations de la Montagne de la Cour, une artère commerciale importante, se pare d'une vitrine exquise, celle

Vue d'une salle de l'Exposition coloniale de Tervueren.

1. Voir *Art et Décoration* n° 1.

du magasin Niguet, dont nos planches donnent, mieux que toute description, une idée exacte. La porte, d'un dessin hardi et sûr, qui combine si adroitement l'élément décoratif avec les exigences d'une clôture, mérite, à elle seule un examen approfondi. Ailleurs, dans la populeuse rue de l'Écuyer, c'est l'élégance de la vitrine de la maison Claesen, *au Carnaval de Venise*, qui appelle et retient les regards. M. Hankar a dessiné amoureusement les moindres détails de cette installation, l'une des réalisations les plus complètes d'art décoratif nouveau auxquelles il nous ait été donné d'applaudir. Chaises, comptoirs, armoires, bureau, glace d'essayage, vitrine d'exposition, appareils d'éclairage, copie de lettres, porte-parapluies, tapis, frise décorative, plafond, tout a été conçu selon un plan d'ensemble, avec la préoccupation d'ennoblir par la pureté de la forme, sans superfluités ornementales, les objets usuels nécessaires à un commerçant. C'est charmant, et, chose rare, ce n'est pas anglais!

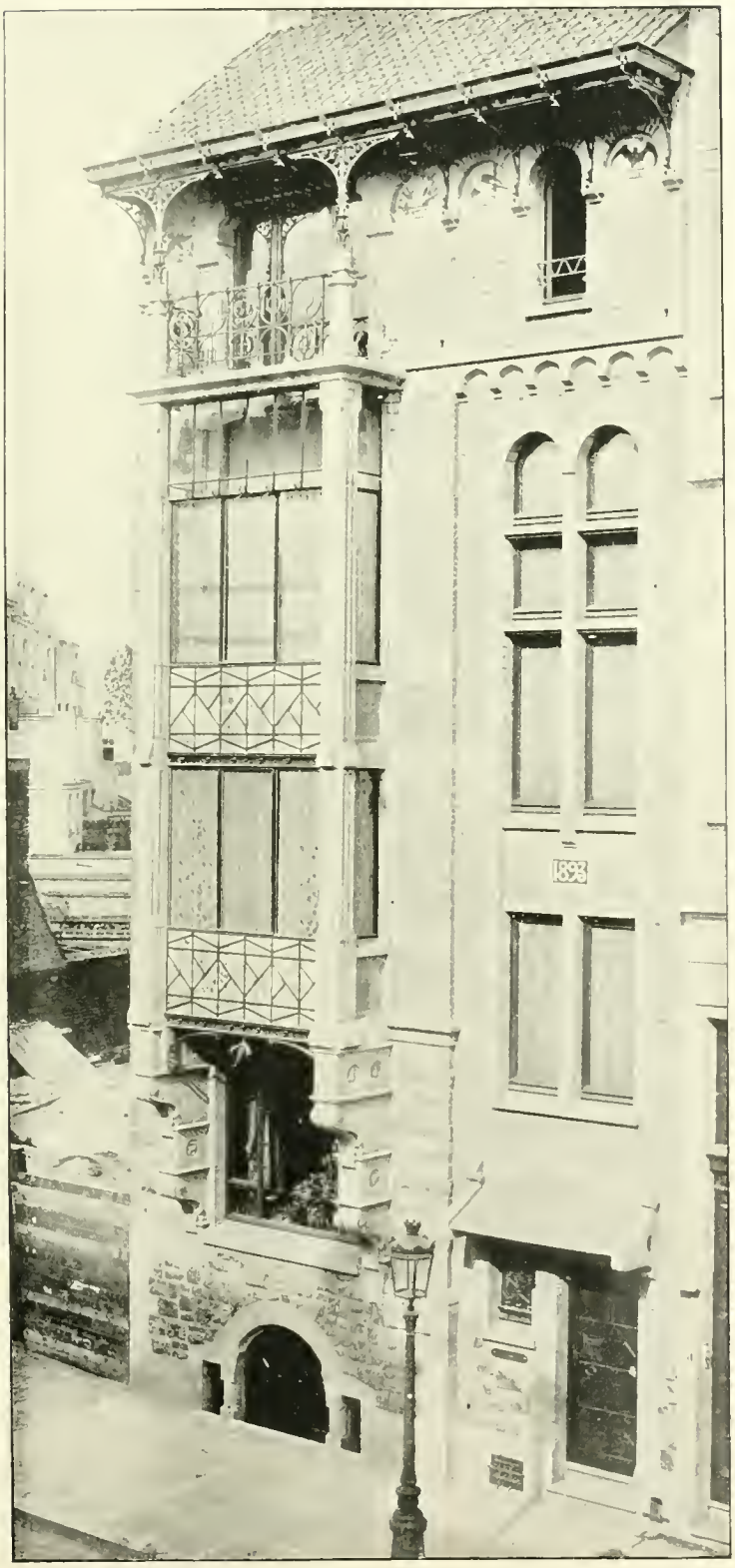
Papier peint. A. CRESPIN.

Il y a tout à espérer de cet artiste de trente-huit ans, qui apporte dans la composition d'une enseigne, d'une lanterne, d'une balustrade en fer forgé autant de soin que dans l'élaboration d'une épure architecturale. C'est ce qui l'a fait très justement désigner par l'État indépendant du Congo pour l'aménagement intérieur de la salle d'ethnographie du Palais colonial. Ici encore, en s'inspirant du milieu qu'il voulait évoquer, en cherchant ses motifs de décor dans la faune et la flore locales, et jusque dans les fétiches des nègres, il a créé un ensemble pittoresque, vivant, personnel, un peu barbare comme il convenait, qui a mis en évidence, une fois de plus, l'ingéniosité de son esprit et la fantaisie de son imagination.

Dans la plupart des œuvres que je viens d'énumérer, Adolphe Crespin a, de ses pinceaux habiles, secondé M. Hankar, complétant et achevant le travail de son ami.

M. Crespin est, lui aussi, un « jeune » et un novateur. Né à Bruxelles, de parents français, il passa, comme tout le monde, par l'Académie qu'il déserta bientôt pour faire une sérieuse éducation artistique chez le décorateur Janlet, artiste de talent, voué, comme tous ceux de sa génération, à la Renaissance flamande, mais qui eut le bon goût de ne pas imposer ses préférences à ses élèves et s'appliqua à leur donner, sur la décoration, des notions saines et un enseignement méthodique. Plus tard, il passa chez Henri Baes. Des voyages d'études en Espagne, en Italie, en Angleterre, un séjour prolongé à Paris éveillèrent chez lui le goût des harmonies chatoyantes, des rythmes inédits. Il pratiqua, à la fois, pendant quelques années, l'art de chevalet et la peinture décorative. Tels portraits, tels tableaux d'intérieur ou d'accessoires le montrent ingénieux en son métier, dessinateur consciencieux et coloriste délicat. L'influence d'un de ses parents, paysagiste de mérite, qui avait lutté corps à corps avec la

Chimère sans arriver à la dompter entièrement, le détermina à entrer résolument dans la voie qui devait le mener au but. Après dix années de travail opiniâtre dans lesquelles il accumula à profusion les cartons d'affiches, les panneaux décoratifs, les frises ornementales, les modèles de papiers peints, de sgraffites, de tapis, de plafonds, même de costumes de théâtre, — le voici en bonne posture parmi les artistes belges du décor, professeur de composition ornementale à l'école de dessin de Schaarbeek et à l'école professionnelle pour jeunes filles fondée par M. Bisschoffsheim, récompensé du diplôme d'honneur à l'exposition internationale de Bruxelles.



Maison de M. Hankar, architecte, à Bruxelles.

Il fut, je crois, avec Edouard Duyk, mort prématurément il y a quelques mois, le premier artiste belge qui songeât à tenter une incursion dans le domaine de l'affiche, alors exclusivement réservé à Jules Chéret, et qui valut depuis à bon nombre de nos artistes les succès les plus flatteurs. Il risqua en 1887 (il y a dix ans, il y a un siècle!) une affiche pour un bal donné par la Presse au Théâtre de la Monnaie. Qui se souvient de cet essai, et quel est le malin collectionneur qui en possède un exemplaire? Bientôt après, il imagina une affiche pour une exposition d'agriculture organisée dans la banlieue, à Cureghem. Mais les procédés de reproduction étaient à cette époque si rudimentaires que Crespin et Duyk—je crois bien que Duyk en était — durent se contenter d'une lithographie monochrome, entièrement exécutée par eux sur la pierre, à l'imprimerie, et tirée à la diable. Mordus du désir d'égaler les maîtres fran-

çais, les deux artistes firent tant et si bien que peu à peu les maisons d'impression perfectionnèrent leur outillage. Ils composèrent en teintes plates la jolie affiche du *Cortège des fleurs*, celles de l'*Alcazar*, du *Cirque*, de *Nieuport-Bains*, de la *Ferme de Spa*, vingt autres, trente autres, qui, reproduites d'une manière satisfaisante, éparpillèrent sur les murs, aux devantures des magasins, sur les colonnes des boulevards, aux guichets des théâtres, la joie des couleurs vives, le régal des polychromies harmonieuses.

La même collaboration valut à M. Malpertuis, directeur de l'Alcazar et du Palais d'Été, pour toutes ses revues de fin d'année et ses ballets, de pimpants et pittoresques costumes galamment troussés, retroussés et décolletés.

Concurremment avec ces délassements, M. Crespin poursuivait, tantôt seul, le plus souvent en collaboration avec M. Hankar, d'importants travaux décoratifs. C'est lui qui créa et exécuta la décoration murale des magasins Niguet et Claesen, de la pharmacie Peeters dont il est question ci-dessus. La composition des tapis, des frises, des plafonds, est due à son esprit inventif. C'est lui aussi qui imagina le dessin des sgraffites utilisés par M. Hankar pour ses deux maisons de l'avenue Louise. Une autre de ses compositions, exécutée par le même procédé, orne la façade d'une maison habitée par un photographe. Dans toutes ces œuvres, M. Crespin interprète quelque motif fourni par la nature : fleur, feuille, fruit, animal, dont il dégage la synthèse. Et de la répétition du même sujet, combinée avec le souci d'une heureuse harmonie de lignes et de couleurs, il fait jaillir une ornementation primesautière, élégante, d'une nouveauté séduisante. C'est, faut-il le rappeler, le retour aux procédés des grands décorateurs d'autrefois, l'application des principes enseignés et mis en œuvre par Eugène Grasset en France, par feu William Morris en Angleterre, pour ne citer que deux maîtres. Les reproductions des modèles de papier peint : *Perroquets*, *Confetti et Serpentins*, *Poissons*, qui accompagnent cet article, précisent l'exposé de l'esthétique décorative de M. Crespin.

Papier peint. A. CRESPIN.

Tout cela paraît bien simple. Mais que d'efforts pour faire comprendre au public, enlisé dans les routines, ces vérités élémentaires! Quelle obstination à combattre, quelles résistances à vaincre! Sans compter la lutte intérieure à soutenir contre l'éducation reçue. « Vous n'imaginez pas ce qu'on nous enseignait, me disait M. Crespin. Peindre un rinceau apparaissait comme quelque chose de si compliqué, de si effrayant, que les leçons consacrées à cet élément décoratif ont failli me dégoûter à tout jamais de faire de l'art! »

L'artiste est de ceux qui ne redoutent ni les difficultés, ni la contradiction, ni l'hostilité.

Avec une confiance inébranlable, une persévérance silencieuse, il est arrivé peu à peu à ses fins. On admet sa manière de voir, on s'étonne de ne pas l'avoir accueillie plus tôt. Et des commandes officielles lui sont faites, — celle, par exemple, qu'il reçut en collaboration avec Edouard Duyk : la décoration d'une salle au Palais colonial de Tervueren dont j'ai parlé à propos de la participation de l'architecte Hankar.

Dans ces vastes toiles qui évoquent en de caractéristiques panoramas encadrés de frises artistement composées les sites et les tribus du Congo, M. Crespin a révélé, en même temps que son habileté manuelle, d'incontestables dons de composition. Paysage et figures sont traités largement, comme il convient, et bien mis en place. Le décorateur, cette fois, a appelé à la rescousse le peintre d'autrefois, et l'un et l'autre ont fort bien compris et exprimé ce qu'on attendait d'eux.

Papier peint. A. CRESPIN.

Examinons de plus près quelques-uns des papiers peints mentionnés tout à l'heure, et dont nous donnons la reproduction.

Un des rôles des tentures murales consiste à animer les chambres, à détruire le sentiment de captivité où des murailles dressées nues devant nous ne manqueraient pas de nous enfermer.

Elles apportent, dans notre intérieur, un reflet de la Nature, non point une imitation vainement illusoire ouvrant tout à coup devant nos yeux de fausses perspectives de campagne, mais le retour de sujets harmonieusement agences, capables d'intéresser notre imagination, et empruntés de plus ou moins près au spectacle de l'Univers. L'ordre et la simplification y sont nécessaires, car il ne faut pas oublier que nos demeures sont des lieux de retraite et de quiétude où nous devons trouver la paix indispensable à notre repos et à notre travail; le papier de nos murs qui suffirait, par sa seule contemplation, à jeter le désarroi dans notre esprit, serait d'un résultat déplorable. Il ne faut pas vouloir trop raffiner, mais je ne crois pas exagérer en remarquant que le papier sur lequel nous jetons les yeux dans nos instants de réflexion doit inviter de lui-même nos pensées à la netteté et au calme. Je repousserais bien loin, pour ma part, un papier qui ferait grouiller sans relâche autour de moi tous les bas-fonds de la mer, ou qui se parsèmerait de toutes les fleurs de nos parterres; et je connais des exemples où ces exagérations ne sont pas loin d'avoir été commises.

L'impression de tranquillité est d'autant plus utile à un motif de tenture qu'il doit, pour ainsi dire, servir de support, non seulement aux meubles, mais de plus près encore aux objets d'art qui y seront appliqués. C'est le

second rôle de la tenture murale. On ne pourrait pas admettre qu'un tableau se superposât à un autre tableau : le rôle du papier peint est par conséquent un rôle de discrétion, et par un certain côté tout négatif; il doit ne pas embarrasser la vue, ni retenir les regards au détriment des objets qu'il encadre. Et il faut bien se rendre compte de la difficulté très grande qu'il y a à composer ainsi un papier peint, qui soit à la fois intéressant par lui-même et se prête à cette destinée effacée et serviable qui consiste à mettre autre chose en valeur. Aussi la critique doit-elle être fort pourvue d'indulgence en cette matière, et le papier peint qui échappe aux reproches est peut-être déjà bien près de la perfection.

Disons tout de suite que M. Crespin use d'un très heureux choix de colorations, sans tapage, qui répondent bien aux conditions du genre. Il emploie de vieux tons vert et brique, sur fond gris-vert, dans le modèle aux perroquets; le motif des poissons comprend des mordorés et des bruns rouges, avec les ondes ménagées en blanc sur champ bleu très lavé, le tout étant saupoudré d'or éteint en *crachis*. Ces deux harmonies, la première plus puissante, sont fort bien trouvées; quant aux plumes de paon, elles se détachent en bistre sur le fond gris-rose pointillé de blanc. Je ne m'attarderai pas à reprocher au papier décoré de poissons les réminiscences de japonisme qu'il accuse dans le procédé de dessin. Cela ne lui ôte guère de son mérite, qu'assure assez l'entrelacement des cordages, des poissons, des algues et des ondes. Mais la réserve commune que je formulerai à l'égard de ce motif et de celui des perroquets, c'est la dimension du sujet, qui arrive à être très absorbant ; les cadres que l'on suspendra sur les murs ainsi revêtus risqueront de se perdre sur le fond qui, je le crains, ne restera pas à son plan. Le danger serait moins grand si le décor s'absorbait davantage dans le champ; mais dans les deux exemples, il se trouve indiqué d'une silhouette très nette, et c'est de là, d'ailleurs, que ces tentures tirent une part de leur caractère. Des trois modèles que nous reproduisons, celui où s'entrecroisent des plumes de paon, avec la tonalité modérée que j'ai indiquée plus haut, est sinon le plus original d'invention et le plus agréablement combiné, du moins le plus heureux de résultat ; peut-être y souhaiterions-nous un ton qui en réchauffât l'accord tant soit peu somnolent.

Nous avons voulu nous exprimer en toute franchise et formuler quelques restrictions. C'est par là seulement, croyons-nous, que l'œuvre tentée par cette revue sera tout à fait profitable. Mais affirmons à nouveau le vif intérêt des efforts de M. Crespin et le haut souci d'art qu'ils manifestent.

OCTAVE MAUS et GUSTAVE SOULIER

CONCOURS DE NOVEMBRE

Nous donnons comme sujet, pour le prochain concours, un berceau. — Ce meuble est d'un usage trop universel pour que nous en ayons à énumérer les conditions nécessaires. Rappelons seulement que les plus récentes doctrines médicales se prononcent contre le mouvement dont les mères avaient, depuis l'origine des âges, l'habitude de rythmer nos sommeils enfantins. On pourra donc concevoir le berceau sous une forme stable, et sans donner de jeu aux oscillations. Il ne faut pas perdre de vue non plus les préoccupations pratiques, auxquelles nous faisons toujours appel, et l'on devra éviter avec soin, dans la structure du meuble, les angles auxquels pourraient se heurter l'enfant. La matière est laissée au choix de l'artiste, qui devra s'abstenir des détails de sculpture dont l'entretien deviendrait difficile.

L'artiste devra fournir deux dessins, un dessin géométral au tiers et un dessin en perspective au cinquième de l'exécution.

Trois prix seront décernés, de 100, de 50 et de 25 francs.

Les dessins devront être déposés à la Librairie Centrale des Beaux-Arts, le 25 novembre, au plus tard.

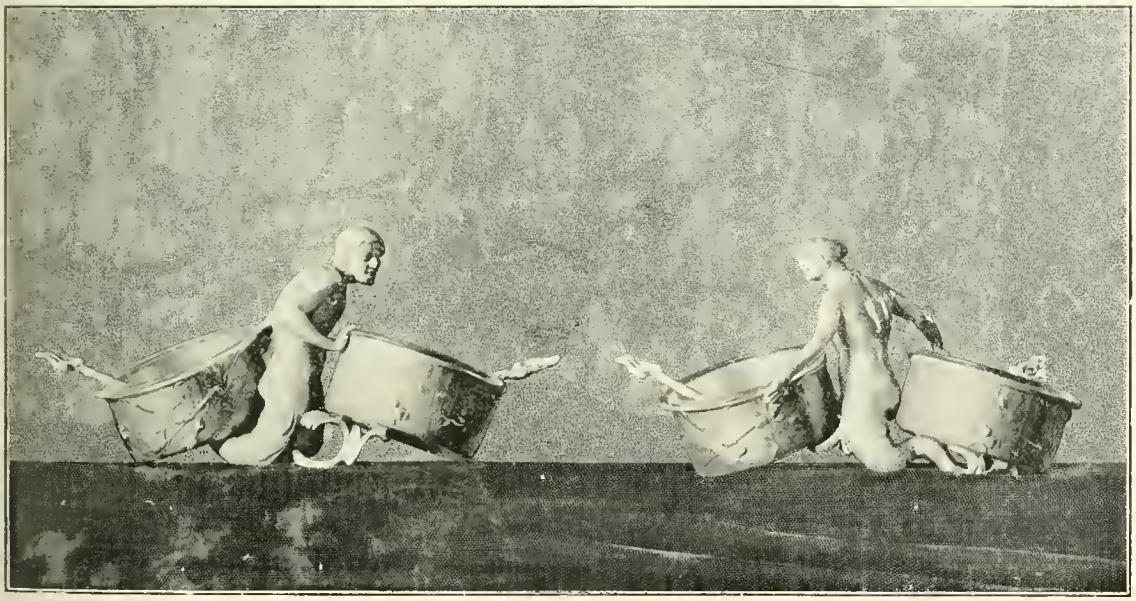
Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. ÉMILE LÉVY, *Éditeur-gérant.*

Art et Décoration

NOTES SUR L'ÉTAIN

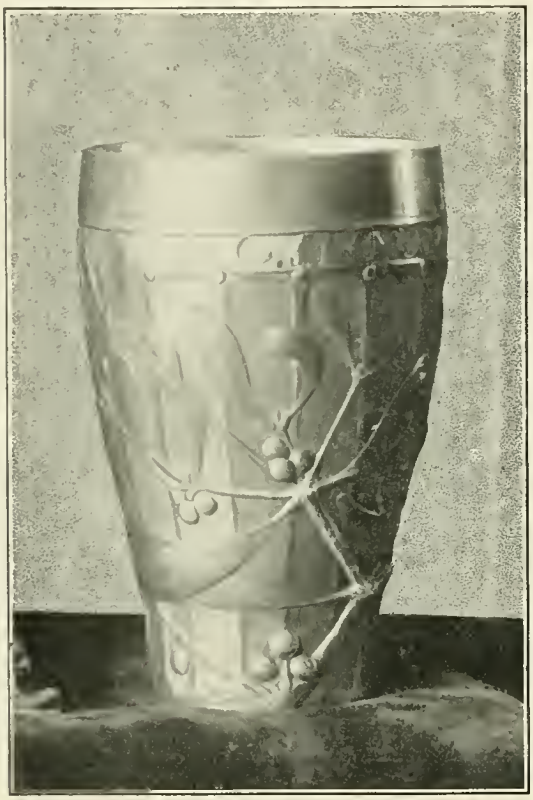
(Suite et fin)

ous disions plus haut que la renaissance de l'art de l'étain à notre époque ne nous paraissait pas absolument légitime. L'examen d'un très grand nombre d'œuvres qui ont vu le jour dans ces dernières années me paraît de nature à confirmer cette manière de voir. Nous écarterons, si vous le voulez bien, dès l'abord, la question de la valeur du métal employé : en un moment où le prix de l'argent est tout à fait avili, il ne peut venir à l'esprit de personne l'idée de le remplacer par un autre métal. Or, presque tous les monuments d'étain nouvellement créés eussent été plus beaux exécutés en argent. D'ailleurs, aucun pour ainsi dire des objets d'art enfantés en ce moment par des artistes voués aux arts industriels n'a été répété à des centaines d'exemplaires : cet état de chose, je le déplore, mais je le dois constater. Il s'ensuit que, en ces questions, pour le moment tout au moins, le métal employé est de minime importance. Si on en excepte l'or, qui conserve sa valeur, qu'un monument soit d'étain, de bronze ou d'argent, le prix qu'on en demandera *en espèces* ne correspondra toujours que très imparfaitement à sa valeur en matière : partant la matière n'est rien, l'art est tout. Je ne crois pas que les artistes puissent se plaindre de cette situation. Donc je persiste dans mon opinion, et à mon avis on ne saurait trop le répéter : la renaissance de l'étain est injustifiée. Ceux-là mêmes qui s'y appliquent et dont bon nombre, (ce en quoi je les approuve fort) sont opposés à toute réminiscence de l'art du passé, subissent inconsciemment l'influence de ce même passé qu'ils voudraient abolir jusque dans son souvenir ; les étains d'un Briot ou d'un Enderlein, les gobelets ou les écuelles du XVIIe et du XVIIIe siècle, créés à une époque où l'étain tenait son rang auprès de l'argenterie trop chère pour les petites bourses, hantent leur cerveau. Aujourd'hui, il ne s'agit plus de



Salières. BRATEAU.

cela, et fabriquer de la vaisselle d'étain destinée aux usages journaliers, chercher à la faire adopter, c'est une entreprise aussi déraisonnable que d'essayer de faire voyager dans des pataches des hommes de la fin du XIXe siècle.

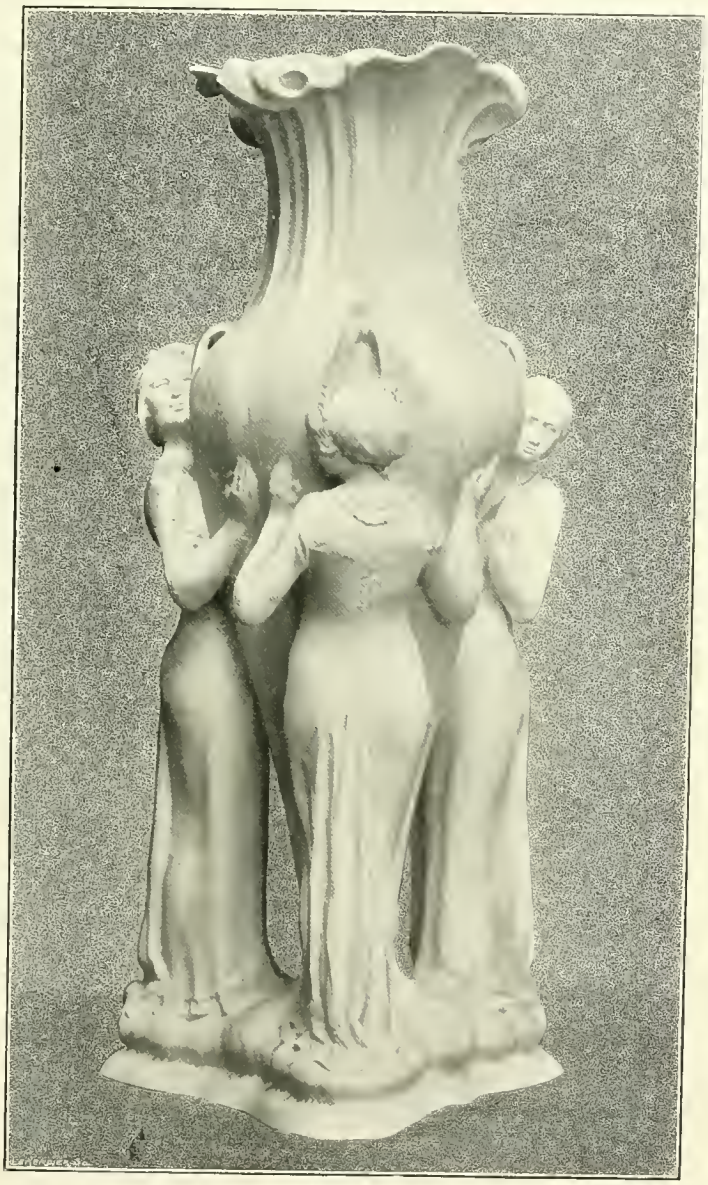


Gobelet. BRATEAU.

Quel est l'amateur qui, ayant acheté une écuelle à Brateau ou à Baffier, y mangera son potage? Quel est celui qui, goûtant un vin généreux, aimera à le déguster dans un métal où il retrouvera toujours au fond de son gobelet le goût du vin bu la veille? Non; l'étain est un métal qui décidément ne mérite pas l'intérêt qu'on lui a porté dans ces dernières années. Il a donné lieu à de curieuses recherches au point de vue de la technique, mais j'estime qu'il serait plus sage de s'en tenir là. Si quelques curieux aiment à garnir leurs étagères de bibelots en étain, libre à eux; mais pourquoi avoir recours à l'étain pour la vaisselle quand on a à sa disposition un métal comme l'argent ou une aussi admirable matière que la porcelaine?

Au fond, les premières créations de ceux auxquels est due la renaissance de cet art me donnent raison: Brateau, quand il créait son beau plateau et sa belle aiguière de style Renaissance, pensait à ces pièces qui, au XVIe siècle, ne descendaient jamais des dressoirs qu'elles étaient destinées à décorer: il ne songeait pas à faire un monument d'usage; et il avait raison, car vraiment je ne sais à quel usage bassin et aiguière serviraient aujourd'hui. Dans cette pièce où des figures de femmes symbolisent les arts libéraux, il faut louer assurément une impeccable exécution qui égale et surpasse parfois l'habileté des orfèvres du XVIe siècle. Mais j'avoue que la partition du champ du bassin, obtenue au moyen de pilastres ou de colonnettes, système qui se retrouve sur la panse de l'aiguière, est loin de valoir la partition au moyen de cartouches qu'a adoptée Briot. Je sais bien que Brateau pourrait m'objecter que pareil parti pris a été embrassé par maint orfèvre du XVIe siècle: mais tout archéologue que je sois, la raison me paraitrait peu valable; pourquoi emprunter aux œuvres du passé précisément leurs petits côtés, leurs faiblesses, les points où on sent que l'exécutant a eu quelque mal à rassembler et à former un tout des détails décoratifs qui lui étaient fournis par les livres de modèles? Ces réserves faites, je ne vois pas de difficulté à reconnaitre que le galbe de son aiguière est très élégant et que l'anse même, formée d'une figure de la Vérité à laquelle je préférerais une anse véritable, est d'une exécution précieuse qui défie la critique. Ces motifs irrationnels, ces débauches de forme souvent plus amusantes que réellement belles, nous les rencontrons dans des œuvres de la Renaissance que nous admirons. Mais n'oublions pas que nous devons, autant que faire se peut dans une vieille civilisation, être originaux si nous voulons être vivants, et qu'au surplus, dans cette admiration des œuvres du passé, entrent pour beaucoup une question historique et une question archéologique qui n'ont rien à faire avec l'art proprement dit. Que les archéologues tombent souvent dans ce travers, qui consiste à admirer toute œuvre qui est ancienne ou réputée telle, rien de mieux: question de profession et d'habitude. Mais que nos artistes modernes aient le même défaut, ils seront inexcusables quand ils cherchent à faire œuvre originale. Si nous imitons le passé, prenons bien ses qualités, mais gardons-nous de ses défauts. Brateau, j'en suis certain, ne m'en voudra pas, si je dis que son bassin et son aiguière sont des œuvres très importantes sans doute, pleines de qualités, admirables par la conscience de l'exécution, mais inférieures par la conception à ce qu'il exécute depuis,

surtout à ces étains qui ne font plus songer que de très loin aux pièces anciennes. Un moment il a été attiré par l'art allemand, et le résultat de ce goût a été la création d'une canette que je n'aime pas beaucoup, je le dis franchement, car sous prétexte de style allemand, elle côtoie de très près un style gothique qui fut à la mode chez nous, il y a quelque cinquante ans, et qui est, Dieu merci, fort oublié et très justement, et le sera vraisemblablement jusqu'au jour où quelque snob le remettra à la mode. Mieux inspiré il fut très certainement, le jour où il modela délicatement une petite salière dans le style de la Renaissance française, dont l'architecture rappelle ces énigmatiques faïences auxquelles successivement ont été imposés les noms les plus divers. Henri II, Diane de Poitiers, Oiron ou Saint Porchaire ont eu tour à tour l'honneur d'avoir protégé ou vu fabriquer ces délicates pièces de céramique, si françaises de style et de technique. Simple réminiscence du reste, car on ne trouverait pas dans toute la série de ces charmantes faïences une seule pièce dont celle-ci pût passer pour être la copie : nulle part on ne rencontre ces fines cariatides ailées, qui semblent empruntées à quelque estampe d'Androuet du Cerceau, ou ces petites figurines qu'abritent des arcades surbaissées dans le style de la Renaissance française. Les mascarons seuls, qui forment, à la base du petit monument, de véritables patins, sont bien des créations du potier qui travailla à l'époque des derniers princes de la maison de Valois.

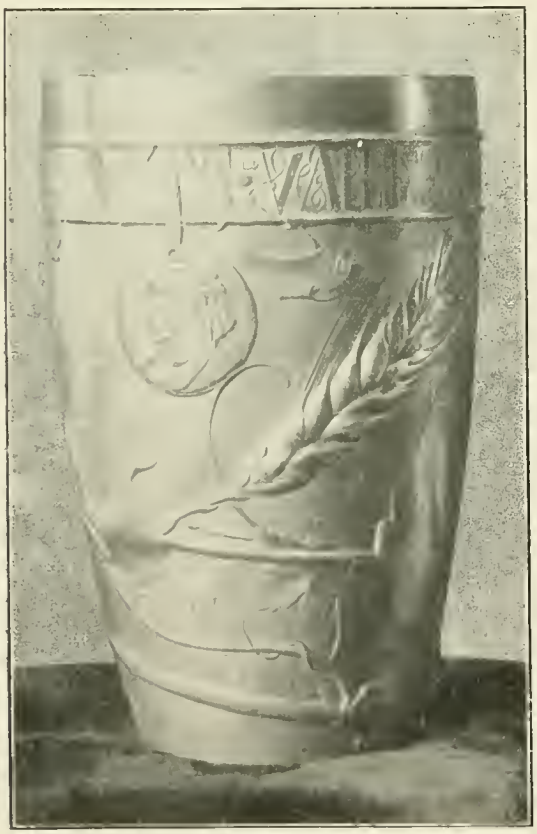


Vase. (Musée Galliéra). BAFFIER.

Une assiette aux bords contournés, suivant le profil qu'affectionna chez nous le style rocaille, montre sur son marli toute une série de divinités marines, néréïdes et tritons qui se jouent sur les flots, tandis qu'au milieu de ce cadre charmant s'épanouit le chiffre du Roi, deux L entrelacés sur un champ fleurdelisé. Mon Dieu, je sais bien que rien là-dedans n'est d'une originalité flagrante, que les néréïdes, aux formes nourries et aux minois fripons, sont proches parentes des nymphes peu farouches d'un Clodion ou même d'un Marin ; que le chiffre de Louis XV est emprunté presque trait pour trait à une composition du siècle dernier; mais, néanmoins, l'arrangement est si heureux, le style si délicat, que je ne puis m'empêcher de louer une pièce dans laquelle quelques-uns sans doute trouveront trop de réminiscences du passé. Que si ces monuments paraissaient trop pleins d'art

ancien et condamnables à ce titre, il en faudrait encore retenir une notion précieuse pour connaître le tempérament de l'artiste dont la souplesse a su à la fois s'assimiler le style de la Renaissance et ce je ne sais quoi de captivant et de fugitif qu'a le style français du XVIIIe siècle.

Mais voici une série d'œuvres beaucoup plus personnelles et pleines de charme, une série de gobelets dont la *Revue* a déjà publié quelques spécimens et dont on retrouvera ici des variantes. Sur des galbes très simples et d'ailleurs très bien dessinés, l'artiste a appliqué, en relief généralement peu accentué, une décoration végétale : trèfle en fleurs, épis ou gui dont les feuilles grasses et lancéolées alternent avec les baies caractéristiques; puis, vers les lèvres du vase, sur une frise circulaire, se déroule généralement une devise qui concourt elle-même à la décoration. Le gobelet, qu'il soit légèrement resserré à sa base pour former



Gobelet. BRATEAU.

un rudiment de pied, ou qu'il soit coupé carrément, est bien en main, simple de forme et agréable au toucher, toutes qualités que requiert tout vase à boire. Ce rajeunissement du gobelet, de la timbale, pour l'appeler par son nom, est un des résultats les mieux venus et les plus heureux des efforts de Brateau. J'imagine que la plupart de ces pièces feraient très bonne figure en argent et que, de ci de là, quelques notes d'or réveilleraient très heureusement la monotonie du métal. Je ne sais si ces modèles ont été exécutés en une autre matière qu'en étain : en tout cas, c'est un essai à tenter.

Un charmant petit pot de grès ou de faïence, — je ne sais plus lequel au juste, mais peu importe — a reçu de la main de l'artiste une monture en étain. Passe encore pour le couvercle et, dans ce cas, l'emploi de ce métal n'a rien que de très légitime; mais le cercle très ouvragé qui entoure le pied, pourquoi le faire de ce métal qui, par son oxydation rapide, ne produira plus avec les couleurs de la céramique les oppositions de tons qu'on a cherché à provoquer?

Cet exemple montre mieux que tout autre, je crois, l'erreur que nous commettons en employant un métal dépourvu de beaucoup de qualités qui se rencontrent, au contraire, nombreuses et durables en d'autres matières. Les deux salières de Brateau, ces corbeilles soutenues par un triton et une sirène, sont infiniment mieux en argent. Et en l'espèce, je le répète, qu'on ne me vienne point objecter le prix de ces objets. Ce serait là une raison puérile. Sans doute, les exemplaires en argent, qui nécessitent un travail assez long de ciselure, coûtent plus cher que les exemplaires en étain; mais nous ne considérons ici que des objets de grand luxe, et, dans l'espèce, le prix est chose secondaire : l'essentiel est de bien faire. Et ces charmantes figurines ne sont point nées pour être traduites en un vil métal.

Comme une véritable pièce d'orfèvrerie d'argent, par le martelage et le repoussage, est fabriqué un plateau circulaire, très simple de profil, dont le marli est décoré de perles grosses et petites alternant, tandis qu'au fond, autour d'un ombilic chargé de motifs en forme de lettres S, s'étalent des godrons disposés en spirales. Toute simple qu'elle est, cette pièce dont la décoration rappelle certaines orfèvreries du trésor de Mycènes, me paraît d'une conception très noble et d'une exécution très large. C'est de plus une innovation très heureuse dans l'art de l'étain où la minutie dans l'exécution tient trop souvent plus de place que de raison. Je trouve ce monument beau, non pas en raison des souvenirs archéologiques qu'il peut éveiller dans mon esprit,

Fontaine en étain. CHARPENTIER.

mais parce qu'il témoigne d'un talent robuste, capable de se transformer et de s'élever au-dessus de l'ornière des traditions.

Un artiste, travailleur convaincu, Baffier, a été, lui aussi, et depuis de longues années, tenté par l'étain. Il exposait, il y a plusieurs années déjà, un groupe, espèce de surtout de table ou de corbeille soutenue par deux robustes figures de paysannes. Cette création avait incontestablement des qualités sculpturales; mais ses formes un peu massives me parurent peu propres au but que poursuivait l'auteur. Les personnages étaient vraiment trop solidement charpentés pour prendre place sur une table au milieu des cristaux, et d'une foule de choses d'aspect léger et un peu papillotant. Un peu plus de grâce ne messied pas en semblable circonstance, sans que pour cela on soit tenu de tomber dans la mièvrerie et le maniérisme. Mais voici que Baffier, sans renoncer à son projet d'un grand surtout de table qu'il exécutera, je l'espère, quand il en aura le loisir et en aura la commande — ce que je lui souhaite de tout mon cœur — s'est mis à fabriquer des

Drageoir. BAFFIER.

vases et des coupes en étain. Les deux pièces ici reproduites, drageoirs ou sucriers — la désignation importe peu — sont des œuvres simples de forme, savantes de modelé, empruntant leur galbe à des fruits. Ces étains réunissent

Sucrier. BAFFIER.

les conditions nécessaires pour en faire des objets d'usage et il en faut être très reconnaissant à l'artiste. C'est une bonne leçon qu'il donne à ceux que nous créent éternellement des bibelots de vitrine. Ainsi compris, sans que j'aie à abdiquer aucune des idées que j'ai émises au courant de ces notes au sujet de l'emploi de ce métal, l'étain peut, dans une certaine mesure, reprendre chez nous la place qu'il occupait autrefois dans le même mobilier familial. Ce sont des objets bien assis, doux au toucher, bien dessinés et, de plus, qualité rare presque toujours en art et surtout aujourd'hui, fort simples. Inspirés directement par l'étude de la nature, ils en ont la solidité, l'aspect honnête et absent de toute fioriture inutile. Les anses, qu'elles soient composées seulement de tiges repliées ou de figures de femmes en gaines, sortes d'insectes à tête humaine, sont bien attachées et font bien corps avec le vase dont elles doivent faciliter l'usage. Les boutons des couvercles, lézards gracieusement repliés, lézard faisant la cour à une grenouille, sont habilement traités sans petitesse. D'autres vases, aiguière, pot à vin, etc., sont actuellement en cours d'exécution et compléteront un ensemble de vaisselle d'étain d'un aspect très original et très personnel. Une tasse à vin, sur laquelle

se développent des scènes de vendange en très mince relief, accompagnée d'une anse faite

Vase de faïence monté en étain. BRATEAU.

d'un sarment de vigne, peut prendre place dans cette série qui fait grand honneur à l'artiste. Il y a là une tentative très heureuse pour faire quelque chose de nouveau, de bien conforme à la destination des objets et dont le ton de simplicité convient tout à fait au métal mis en œuvre. Encore un peu, et Baffier nous réconcilierait tout à fait avec la vaisselle d'étain. C'est un artiste qui n'aime guère les sentiers battus, qui voudrait dégager entièrement notre art de l'imitation de modèles anciens et qui applique, à lui-même, la méthode de travail qu'il préconise. Il y a là une tentative, que dis-je, une réussite qu'il importe d'encourager efficacement. Le jour où on voudra bien remeubler nos palais nationaux avec autre chose que des pièces de Musée qui s'y détruisent sans profit pour personne, et au détriment du développement du mouvement artistique actuel, Baffier est de ceux au concours desquels il faudra faire appel : j'imagine qu'il ferait très bien un *feu* pour une cheminée monumentale et mille autres ustensiles de bronze concourant à une décoration d'ensemble d'un style vraiment moderne. Et puis il aime son métier et ne pense pas qu'une semblable besogne soit au-dessous d'un sculpteur. Mais ce sont-là des souhaits qui, je le crains, sont purement platoniques et, tout au moins, d'une réalisation difficile. Et c'est dommage. Car si l'Etat encourage les arts dans une certaine mesure, en achetant bon nombre d'œuvres créées pour les placer dans les Musées, il ne serait pas mauvais, au point de vue des arts industriels, qu'il jouât un peu le rôle que remplissait autrefois le souverain. Il lui faudrait faire plus de commandes qu'il n'en fait en ce genre : ce serait un moyen très efficace, non seulement d'encourager les artistes, mais de faire créer des modèles permettant véritablement à nos artistes de se développer. Chez nous, on est tellement habitué à la tutelle de l'Etat, que bien des modifications apportées dans notre mobilier par le style moderne, n'auraient véritablement quelque chance d'être adoptées par le grand public — qui peut faire vivre en définitive les artistes — que si ces modifications portaient, en quelque sorte, l'estampille de l'Etat. Question de budget, me répondra-t-on ; d'accord. Mais, j'ai le grand tort de croire, sans doute, que c'est dans l'industrie artistique de grand luxe que notre pays peut conserver une supériorité ; c'est pourquoi ces

Bassin. BRATEAU.

arguments budgétaires ne me convainquent nullement. L'argent consacré au développement de cette branche de notre industrie ne

peut rentrer dans la classe des dépenses inutiles.

Les étains de Desbois, de Ledru, de Larche, de Charpentier, nous ramènent à la sculpture en étain. Ici, nous sommes en face de beaux bibelots ou de majestueux monuments, auxquels j'ai peine à reconnaître une ombre de ce caractère utilitaire qu'on s'attend à trouver dans un objet d'art industriel. Nous sommes en présence de dilettantes de l'étain, non de potiers d'étain. Est-ce à dire que je condamne ces monuments en bloc? Nullement. Mais je ne comprends pas pourquoi ces œuvres sont exécutées en étain. Est-ce la couleur du métal qui a séduit les artistes? Je veux le croire. Mais on me permettra de faire remarquer que le bronze est susceptible, aujourd'hui que la chimie n'a plus de secrets, de recevoir toutes les patines qu'on désire, patines aussi variées de teintes qu'on peut le souhaiter. Est-ce la technique de l'étain qui a paru intéressante? Admettons-le, mais on me permettra de trouver que, l'œuvre terminée, je ne vois là rien de très différent du bronze, c'est-à-dire des morceaux de sculpture qui *s'éditent* avec la même facilité que des œuvres de bronze. Suivant leurs diverses destinations, il eût, je crois, été préférable de choisir, pour l'exécution de ces différents morceaux, soit le bronze, soit l'argent, avec toutes les gammes de coloration que comportent ces métaux. Je sais bien qu'avec beaucoup de bonne volonté on pourrait trouver que l'étain a des reflets tout à fait particuliers, des finesses de tons qu'on ne retrouve pas ailleurs. Cette opinion-là, je la connais depuis longtemps : c'est de la littérature à propos de l'étain, littérature parfois fort agréable quand la plume est maniée par un maître écrivain. Mais, quand on y regarde de près, on sait ce qu'il faut penser de ces jugements littéraires formulés, trop souvent, par des gens qui, en art, ne voient que la petite bête, le petit côté des choses, l'amusant, le rare, le curieux, mais sont incapables de sentir l'harmonieuse simplicité d'une forme. C'est la même littérature qui a voulu mettre à la mode et nous faire admirer en bloc, sans faire le départ entre les choses vraiment belles et les *chinoiseries*, les petitesses de l'art japonais, qui n'est grand et ne peut nous paraître grand, en somme, tout snobisme mis à part, qu'en ce qui rappelle, plus ou moins, les conceptions artistiques propres à notre race. Tout ce bagage littéraire a perdu trop d'artistes et ne mérite pas d'être pris au sérieux. Et à ces braves gens, à ces névrosés qui ont l'air d'éprouver de petits frémissements dans le cou à la vue des tons plus ou moins gris, plus ou moins argentés de l'étain, il n'y a qu'une réponse à faire : à savoir que, neuf fois sur dix, les œuvres qu'ils admirent à cause de leur teinte, sont recouvertes de patines factices. Si on laissait à l'étain sa véritable couleur, son aspect blanc et froid, j'imagine que leurs sensations seraient tout autres. Qu'on ne vienne donc pas nous parler de l'étain et de la poésie de la gamme de ses tons argentins.

Plateau et Gobelet. BRATEAU.

Ces réserves faites à propos de la matière employée, il y a de très bonnes parties dans le surtout de table de Larche dont les sirènes sont très vivantes et gracieuses de silhouette ;

les petites bonnes femmes de Ledru, perchées sur des coquilles, pour être peut-être d'un art moins noble, forment encore de charmants objets, très français d'aspect. La fontaine de Charpentier, d'une forme sévère qui rappelle certains monuments de l'époque de Louis XIV par la sobriété de ses lignes, — cela soit dit sans le moins du monde insinuer qu'il y a là l'ombre d'une imitation — est, sans contredit, une bonne chose, à laquelle on ne peut faire d'autre reproche que les griefs généraux que je formule contre l'étain. La sculpture décore la forme, la suit, se marie avec elle sans la déguiser. On ne peut rien demander de plus. J'avoue ne pas goûter au même degré toutes les compositions de Desbois dont bien des sujets ne sont peut-être pas fort clairs et dont certaines femmes sont tellement musclées, que n'étaient leurs cheveux, on pourrait les prendre pour des succédanés de l'*Hercule Farnèse*, vu de dos, bien entendu. L'anatomie de la femme, traitée de cette façon, n'est guère séduisante, et Michel-Ange lui-même, qui pourtant n'a point reculé devant la création de figures de femmes colossales, en a toujours enveloppé la forme; sous cette forme, on sent courir le sang, on pressent la force; mais nulle part ne s'étalent les montagnes et les vallées d'un système musculaire que quelques exceptions parmi les représentants du beau sexe, possèdent, mais qu'elles cachent sous une enveloppe charnue, aussi soigneusement que les chats déguisent leurs griffes.

Ces notes rapides sur l'art de l'étain à notre époque, notes qui d'ailleurs pèchent beaucoup par omission, demanderaient, peut-être, une conclusion. Cette conclusion, j'ai quelque répugnance à la formuler ici, parce qu'elle pourra paraître brutale; néanmoins, comme cette conclusion découle logiquement des pages qui précèdent, je dois m'exécuter. A mon avis, l'étain ne peut jouer dans notre renaissance artistique qu'un rôle des plus effacés, et sauf pour un petit nombre d'objets, des bibelots ceux-là, destinés en quelque sorte à montrer que notre époque peut faire aussi bien que les siècles passés, l'emploi d'un métal de ce genre n'est commandé ni par les qualités du métal lui-même, ni par le prix élevé des matières qui le pourraient remplacer. L'étain, au point de vue pratique, a trop de défauts et pas assez de qualités. Revenons donc franchement à l'orfèvrerie; c'est une branche dans laquelle presque tous les artistes qui se sont adonnés à l'étain peuvent réussir; que si quelques-uns d'entre eux n'en connaissent pas tous les secrets, avec le concours d'excellents ciseleurs (et il n'en manque point chez nous) ils pourront renouveler complètement un art d'une incontestable utilité et dont les spécimens les plus courants aujourd'hui, anémiés et abâtardis, ne représentent ni une imitation intelligente de notre art ancien, ni les tendances nouvelles de l'art français.

Émile Molinier.

Assiette. BRATEAU.

MEUBLES NOUVEAUX

Nous examinerons aujourd'hui quelques meubles, et même un ensemble d'ameublement et de décoration, exécutés à Paris par d'importantes maisons industrielles. Le fait par lui-même est significatif, et prouve que le mouvement de rénovation s'est propagé plus vite qu'on ne pouvait l'espérer il y a quelques mois encore. Il est bien certain que l'initiative industrielle, s'ajoutant aux essais personnels de quelques artistes, apporte une plus grande chance de triomphe aux tendances de nouveau style qui se sont fait jour dans l'art du meuble, en même temps qu'elle fournit une indication de ce qui se passe du côté du public, de ce qu'il demande déjà ou de ce qu'il attend inconsciemment. Car il ne faut pas oublier que la majeure partie de la clientèle, même de la clientèle éclairée, ne formule guère ses désirs, et qu'elle se borne à choisir, parmi les modèles qu'on lui offre, celui qui lui plait davantage, ou plus souvent celui qui lui parait le plus généralement estimé, le plus à la mode. Cette docilité même du goût public n'est-elle pas faite pour donner plus de courage aux fabricants? Et du jour où, dans les magasins, l'on mettra sous les yeux des acheteurs autre chose que des copies de styles passés, ou que l'imitation du meuble anglais dans ce qu'il a de plus « camelote », il y a fort à penser que leur choix saura s'adresser à des

Intérieur de salle à manger. LE CŒUR ET BIGAUX.

meubles bien compris, simples, commodes et élégants. Mais jusqu'à présent, il serait excessif de reprocher au public de n'avoir pas pris ce qu'on ne lui a jamais présenté ; et d'autre part, lorsqu'on voit ce que certains grands magasins inaugurent ces jours-ci sous le nom de « style moderne », on ne peut engager personne à s'y laisser convertir.

Il convient donc de féliciter des maisons comme celles de M. Le Cœur ou de M. Maurice Coblence des recherches honnêtement tentées pour nous doter d'ameublements conçus pour la vie actuelle, même lorsque ces recherches n'auraient pas encore abouti à un résultat complet et définitif.

Remarquons encore, avant de considérer de plus près quelques-uns de ces essais, que le meuble moderne entre ainsi dans sa véritable voie de production. Ce n'est pas qu'il faille décourager les efforts isolés d'artistes chercheurs : plusieurs ont prouvé que leur exemple n'était pas inutile et ont révélé une orientation excellente. Mais la main d'un homme du métier est avant tout nécessaire, et un bon menuisier sera peut-être plus que tout autre capable de combiner des formes pratiques, surtout pour les meubles ordinaires. C'est toujours là, en effet, qu'il faut en revenir, et les tentatives partielles dont les Salons nous apportent chaque année le résultat, n'arrivent guère qu'à réaliser des objets d'exception. C'est même, peut-on dire, ces préoccupations multiples et opposées d'arts individuels qui paralysent jusqu'ici l'essor de nos arts industriels ; et je suis loin d'être de l'avis de ceux qui pensent qu'on ne peut espérer autre chose de notre époque, où le sens de l'individu s'est partout développé jusqu'à l'outrance. Il s'agit seulement, pour l'artiste qui se voue aux arts de l'ameublement, de consentir à l'humilité de son rôle d'auteur, et de ne point attacher autant d'importance à la signature. Car il faut bien songer que lorsqu'un style se sera établi — et cela, non point sous la domination d'un créateur, mais par la direction naturelle et parallèle de tous les esprits, — le meuble deviendra anonyme. C'est

Intérieur de salle à manger. LE CŒUR ET BIGAUX.

pourquoi je ne verrais guère d'inconvénient, pour ma part, à ce qu'une maison industrielle s'inspirât, dans les mobiliers nouveaux qu'elle exécute, des formes heureuses dont un artiste a déjà pu donner le modèle. Loin de s'en alarmer, il faudrait y voir la marque de cette

Table. COBLENCE.

collaboration de tous, seule efficace pour que la rénovation tentée puisse revêtir son caractère indispensable d'uniformité et d'ensemble. Il ne peut être ici question de plagiat, car l'amour-propre de quelques-uns doit, en ce qui concerne les travaux d'ameublements, céder devant le profit de tous, et l'on peut dire que tout modèle que l'on reconnaîtra exactement conforme aux exigences de sa destination et à notre sentiment secret de l'allure ornementale tombera par là même dans le domaine public.

Il était utile, je crois, de donner corps à ces considérations générales, où j'ai esquissé un aperçu de la voie à suivre, et qui répondent, me semble-t-il, à des objections que l'on m'a faites, à des craintes que j'ai entendu formuler. Il faut avouer que, pour le moment, nous n'en sommes pas encore à ce point de consentement universel, que j'ai entrevu, et qui fera trouver et accepter les formes légitimes de nos meubles. Mais chaque essai nouveau nous achemine vers le but, en ce qu'il permet chaque fois à notre discernement de s'exercer, de sorte que nous acquerrons une expérience de plus en plus certaine des fautes que l'on doit éviter et des données où il est bon de se maintenir.

On ne peut, du moins, reprocher à M. Le Cœur, qui travaille en collaboration avec le décorateur Louis Bigaux, d'élaborer timidement quelques essais fragmentaires. A eux deux, ils exécutent des ensembles de décoration et d'ameublement, et ce sera toujours là le point essentiel. Il faut bien dire aussi que c'est là que réside la plus grande somme de difficultés, car en même temps que chaque partie du mobilier exige une entente spéciale et une nouvelle ressource de conception, il importe que le tout soit déterminé par un principe constant de construction et d'ornementation, appliqué à des formes variées, et qu'il y ait entre les éléments divers un accord soutenu.

On a déjà parlé ici même d'un aménagement de salon que MM. Le Cœur et Bigaux ont exposé à Bruxelles; voici maintenant un intérieur de salle à manger, composé pour M. A. P...

Les auteurs ont voulu poursuivre ici un idéal de simplicité, auquel doivent certainement aboutir tous les efforts en faveur d'un art moderne; et ils se sont préoccupés de réaliser certaines conditions d'économie. C'est donc surtout des exemples pratiques et abordables que l'on a cherché à susciter. L'important outillage de la Maison Le Cœur a pu servir à souhait ces intentions, et il n'entre point dans ce mobilier de détails de sculpture. Tous les enjolivements de formes, les moulures, les découpages, tous les agréments dont se relève l'architecture du meuble, ont été donnés par la machine même. Et c'est bien sur ce perfectionnement et cette direction intelligente des moyens mécaniques qu'il faut fonder une grande part des ressources de notre industrie artistique. Il faut savoir gré à MM. Le Cœur et Bigaux de l'avoir compris; car je ne crois pas, pour ma part, qu'il faille suivre William Morris dans sa théorie de l'abolition de la machine, du moins pour la plupart des grands ouvrages industriels. Il n'est jamais possible de faire rebrousser chemin à son époque, et il y aurait toujours, d'ailleurs, un coûteux sacrifice à laisser sans emploi les forces dont nous pouvons disposer. Ce qu'il faut, ce n'est pas abandonner l'aide de la machine, mais la disci-

pliner toujours plus, en atténuer la sécheresse de procédé, la rendre « plus souple à la main », pourrait-on dire, ainsi qu'un animal bien dressé. Plusieurs détails de menuiserie, obtenus par M. Le Cœur, montrent déjà que de grands progrès ont été faits de ce côté, et il faut être averti pour n'y pas reconnaître la main de l'ouvrier.

Toutefois, cette application suivie de la machine n'est pas, chez MM. Bigaux et Le Cœur, sans inconvénients, et elle semble les inviter à quelque paresse d'imagination, qui se trahit dans les dispositions ornementales. C'est ainsi qu'ils ont trop facilement recours aux éléments les plus rudimentaires du décor mécanique, aux lignes droites gravées dans le bois, ou bien aux ajours circulaires, tels que les enlève directement le foret; et pourtant, en d'autres places, ils se sont montrés capables d'obtenir des effets plus affinés, comme, par exemple, dans les montants d'étagères qui surmontent la cheminée de cette salle à manger, et qui sont d'une ligne et d'une coupe assez gracieuses.

Par malheur, cet élément primitif de décoration se retrouve parfois dans la construction architecturale elle-même, et l'ouverture de la cheminée me semble encore trop peu cherchée, sans compter que la maçonnerie apparente éveille le souvenir d'un four, bien que les briques soient revêtues d'émail vert, où jouent des tons divers, agréables d'ailleurs.

MM. Le Cœur et Bigaux ont à se défier, je crois, dans leur recherche d'un art simple, d'en arriver à un art nu et froid. La maigreur des étagères qui courent le long des murs accuse encore cette impression. Il y aurait pourtant à trouver un degré exact où la simplicité reste plus souriante.

La structure des chaises, pourvues d'un dossier canné, tandis que le siège est rembourré et garni d'étoffe, est assurément bien comprise au point de vue du confort et de l'entretien, mais l'effet en semble néanmoins disparate.

La partie purement décorative de la pièce est l'œuvre plus particulière de M. Louis Bigaux, et elle prend dans l'ensemble une grande importance. Elle consiste surtout dans la peinture qui borde le plafond et s'étend en frise le long des murs, et qui emprunte son motif aux branches de marronniers. Elle est traitée en vert pâle sur un fond de toile gris-clair, et les fruits d'or bruni s'y assourdissent tour à tour ou étincellent doucement. L'harmonie en est fort délicate, et je regrette seulement l'aspect de la toile marouflée sur le mur, qui semble enduite de colle. Il serait facile, je pense, de lui conserver son grain mat, tout au moins dans les parties qui ne reçoivent pas de peinture.

Il ne faut pas oublier de remarquer en passant les plaques et les poignées de portes en cuivre rouge, où se modèle une branche de pommier, très heureusement conduite.

MM. Bigaux et Le Cœur ont récemment décoré dans le même esprit plusieurs salons du restaurant Voisin. Il y a dans ces tonalités claires et cette sobriété de la décoration murale une note séduisante, mais il faudrait prendre garde de la répéter trop fréquemment.

Tels qu'ils sont, tous ces efforts méritent la considération, et il est permis d'en espérer

Table. COBLENCE.

encore des résultats plus complets. Je me reprocherais d'avoir paru faire preuve à leur égard d'une trop grande sévérité, alors que les réserves sincères sont aux tentatives sérieuses le plus digne témoignage de l'intérêt et de l'attention, et qu'il conviendra toujours d'en-

courager des efforts aussi persévérants et aussi nécessaires.

M. Maurice Coblence n'est pas sans avoir tenté déjà, lui aussi, des ameublements d'ensemble, mais il a particulièrement réussi jusqu'à présent quelques petits meubles, dont nous donnons des exemples.

Pour les parties importantes de ses meubles, M. Coblence — comme M. Le Cœur, du reste — recourt aux bois naturels, que ne déguise aucune laque, ni aucun vernis. Le bois apparaît avec son grain spécial, sa tonalité véritable; et l'on ne saurait trop encourager cette sorte de probité de la matière, qui nous procure une qualité particulière de jouissance très neuve, et qui contribuera pour beaucoup à donner à notre art son caractère de simplicité. L'entente de l'ébéniste consistera en partie à utiliser, pour notre agrément, le jeu des veines, les différents degrés de matité ou de poli, et les colorations si variées, fournies par les essences que nous avons actuellement à notre service.

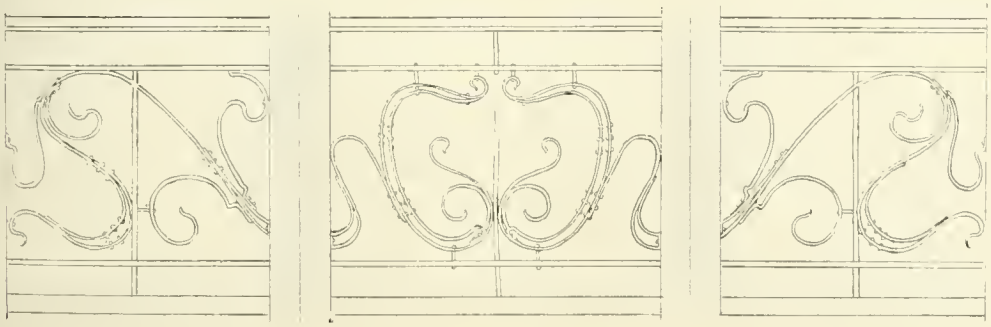
Les lignes générales des petites tables de M. Coblence me semblent fort joliment agencées et assouplies, inspirées de très loin, comme elles le sont, par l'architecture arabe qui, transformée ainsi par une libre et personnelle interprétation, restera toujours un des plus excellents modèles. J'aime beaucoup aussi la silhouette des chardons découpés qui s'adaptent aux voussures, et qui sont stylisés de façon si fantaisiste et si ornementale. Je reprocherai cependant à M. Coblence de les avoir compris en bois teinté, au lieu d'insérer dans les grandes lignes de ces meubles construits en poirier, des découpures d'un bois différent qui aurait été choisi pour un heureux alliage de tons, et que l'on eût retrouvé sur d'autres détails d'ornement, en particulier sur la tablette supérieure. Il y aurait eu aussi avantage à faire du motif de chardon lui-même le thème ornemental de ces tables, afin de donner au meuble entier un signe d'unité. La fleur se serait développée de nouveau, avec une nouvelle interprétation, sur le plateau, que l'on regrette de voir décoré de figures, exécutées sur l'une des tables en marqueterie, et sur l'autre en bois pyrogravé et teinté.

Je doute que la figure en couleurs doive être employée pour l'ornementation du meuble, où l'élément décoratif doit être plus susceptible de se plier aux lignes architecturales ; et je crois aussi qu'il ne faut faire de la pyrogravure qu'un usage extrêmement discret, et plutôt sur de menus objets que sur un meuble. La technique en semble toujours, pour ainsi dire, trop factice, et comme ajoutée par amusement au travail de menuiserie ; je ne sais si je me trompe en lui trouvant toujours un air d'art d'amateur. La marqueterie, au contraire, qui est si pleinement un art du bois, sera toujours d'un excellent secours dans l'ébénisterie. Les pièces diverses, strictement ajustées, lui communiquent un caractère de fermeté et de cohésion, et s'encastrent bien dans l'encadrement du meuble.

Je veux signaler, en terminant, une innovation qu'a essayée M. Coblence sur d'autres modèles de meubles : ce sont des applications de bois découpés, fixées sur un fond d'essence différente, et qui s'y détachent en relief, comme une sorte de broderie nouvelle. Cet essai sera, je crois, susceptible de donner d'intéressants effets; mais les résultats obtenus n'ont encore rien de définitif : ces ajustements ne font pas assez corps avec le meuble, où ils ne pourront, du reste, jouer qu'un rôle très réservé.

On le voit, on ne cesse de chercher dans les ateliers, et l'on trouve. Il faut souhaiter aux artisans un sens de plus en plus net du rôle et de la part que doit prendre la décoration dans l'ameublement, afin qu'ils puissent utiliser leurs victoires.

GUSTAVE SOULIER.



Balcon en fer forgé. HORTA.

ARNOLD BOECKLIN

L'ALLEMAGNE entière s'est associée au jubilé des soixante-dix ans du peintre suisse Arnold Bœcklin, que Bâle, sa ville natale, a célébré le 16 octobre, en grande pompe. C'est qu'il n'est point, à l'heure actuelle, d'artiste vivant dont l'influence ait été plus prépondérante, et sur un groupe d'artistes de talent plus nombreux, que celle de ce Suisse en qui toute l'école néo-idéaliste, essaimée de Munich à Berlin à travers villes et campagnes, reconnaît son précurseur et son chef.

Disons tout de suite que Bœcklin a été conspué en Suisse, en Allemagne et même en Italie, comme jamais artiste ne l'a été en France davantage ; seulement, l'Allemagne, la Suisse et l'Italie étaient les pays dont les paysages, les traditions, l'esprit, l'érudition et la sentimentalité répondaient à la tournure de son âme et qui, de tous leurs caractères multiples harmonieusement fondus, devaient contribuer à créer la caractéristique de son œuvre.

I

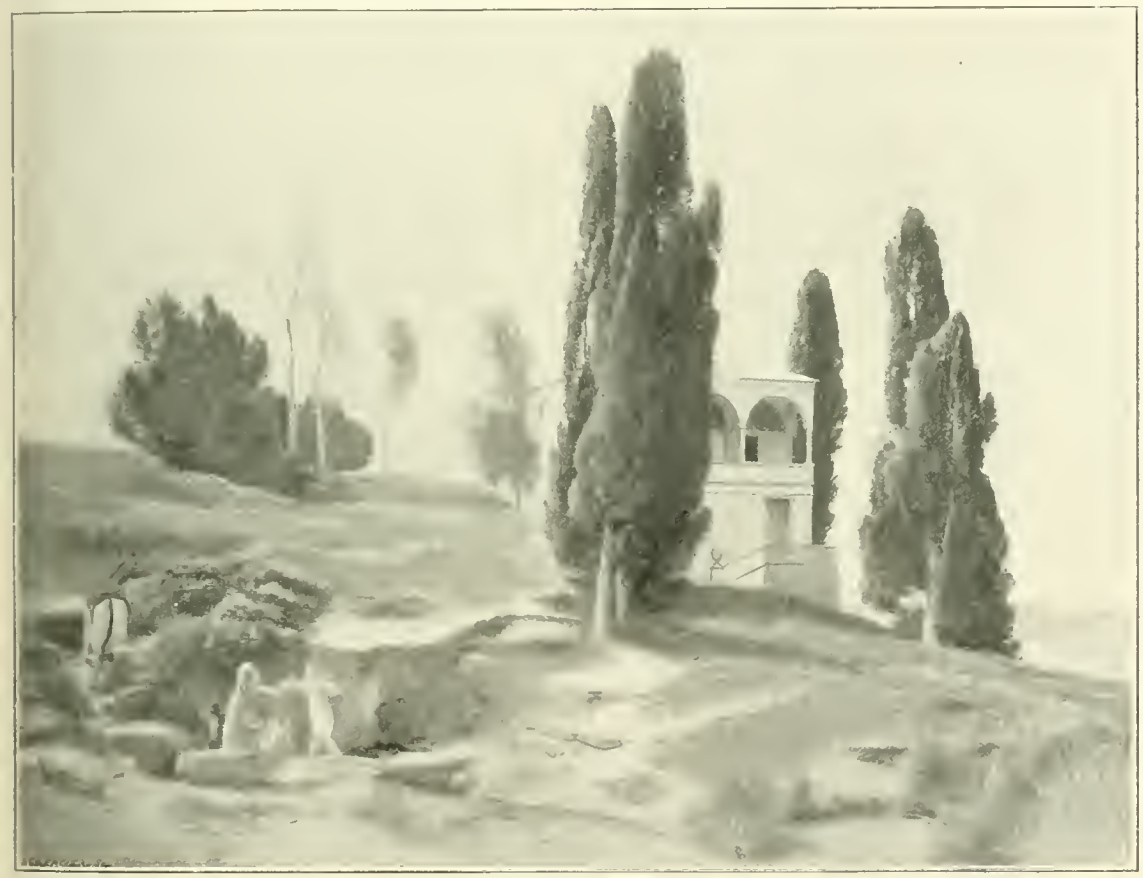
La biographie de Bœcklin se résume ainsi : indépendance absolue, même au prix de la misère, et perpétuel va-et-vient d'Allemagne en Italie et d'Italie en Allemagne, à travers la Suisse. Ses premières impressions artistiques lui viennent, bien entendu, de Holbein; le portrait de sa mère, un type bien bâlois, en fait foi (1). Ses premières impressions de nature valent bien les impressions d'art qu'il aurait pu recueillir dans les musées, devant les terrains de Huysmans et les nuages de Ruysdaël; elles lui viennent de ce Jura Bâlois, aux belles cassures de rochers régulières, aux aspects de forteresses naturelles, couronnées de ruines écimées et pourfendues, d'où l'on domine à la fois la plaine du Rhin et le plateau suisse, d'où la vue s'étend à la fois sur les Vosges, la Forêt-Noire et les Alpes. Il n'a jamais oublié non plus les transparences vertes et les remous écumeux de l'eau du Rhin, de Stein à Laufen. Jeté dans le monde des ateliers et des musées, il va droit à Poussin, rarement à Ruysdaël, et son indépendance l'écarte de tout enseignement suivi. Il glisse à travers Düsseldorf, Bruxelles, Anvers, Paris, comme ses naïades écailleuses à travers les embruns. En 1850, il se reconnaît chez lui à Rome; trois ans après, le 20 juin, il épouse l'unique femme de son œuvre, Angela Rosa Lorenza Pascucci. Et pourtant, les femmes de l'œuvre bœcklinienne sont très variées; mais l'artiste bâlois, qui peint toujours de mémoire, est un observateur excessivement sagace et minutieux, qui n'a besoin que d'un archétype pour en déduire tous ses types. « Etudiez une fois un sapin en botaniste, dit-il à ses élèves, et vous n'aurez plus besoin de copier d'autres sapins; si vous savez ouvrir les yeux dans vos promenades, vous n'aurez plus besoin de vous asseoir en pleine campagne devant un motif qui change à chaque minute, bien plus que votre mémoire ne le change en apportant fraîche une impression sur la toile. » Mais il est juste d'ajouter que Bœcklin a le tort de juger de la mémoire des autres d'après la sienne. Des éléments disjoints de la nature se rejoignent dans son esprit, pour encadrer une scène à laquelle il peut rêver des journées entières devant une toile blanche. Puis, soudain, la toile est couverte ; le pinceau court partout à la fois, avec une verve improvisatrice aussi stupéfiante que celle de Delacroix: la composition jaillit en une fois : le Maître n'y apportera plus que de loin en loin une touche, ici ou là, pour en aviver l'impression.

Ce que cette composition sera, le voici. Une scène fantastique, par exemple, sera rêvée aussi simple que possible, absolument une, complète, sans épisodes qui distraient

(1) Nous aurions tenu à accompagner cette étude de notre collaborateur de reproductions plus nombreuses pour donner une idée plus complète des œuvres de Bœcklin ; nous nous sommes vus contraints d'y renoncer, l'éditeur qui détient, au sens exact du terme, tous les droits de reproduction sur ces œuvres nous ayant demandé plusieurs milliers de francs pour nous accorder le droit de reproduction des quelques clichés que nous lui avions demandés. Nous n'en sommes que plus reconnaissants à M. Sarasin-Thurneysen de l'exquise bonne grâce avec laquelle il a mis à notre disposition la photographie des trois fresques dont Bœcklin, en 1869, décora un pavillon de son hôtel, et que les connaisseurs les plus délicats mettent au premier rang dans l'œuvre si complexe du maître. Nous ne nous étonnons plus que l'œuvre du grand peintre suisse, ainsi cadenassée, n'ait pu pénétrer davantage en France, et y soit même absolument ignorée. (*Note de l'éditeur.*)

l'attention, et telle absolument qu'elle devrait se passer, si l'on admet la réalité de sa conception. Une naïade, par exemple, sera créée de toutes pièces, d'une femme aussi femme que possible, d'un poisson aussi réalistement ressouvenu que possible, et se comportera dans l'eau avec des allures à la fois de baigneuse et de poisson, si exactes que le miracle aura été accompli : le monstre aura pris vie.

S'agit-il d'un paysage, quelques vers de Virgile auront-ils donné au peintre le sentiment de l'horreur sacrée? Immédiatement, il se souviendra de tel bois de lauriers, de bouleaux ou de cyprès, de telle mélancolique solitude italienne d'un caractère sombrement, mystérieusement classique, de tel banc de marbre en hémicyle, de telle statuette qui prêtait à ce lieu une religiosité païenne, ou bien, sous les fûts vigoureux du *lucus*, d'une éclaircie par laquelle on entrevoyait la colonnade d'un temple lumineux; et voici un grandiose paysage, équilibré et balancé comme une composition de Poussin, mais beaucoup plus simple encore, fait de moins d'éléments, et sur les masses sombres duquel passe une brume lumineuse de Corot, le vaporeux friselis de ses contours de bosquets, la légèreté de ses feuillages. Mais Bœcklin, s'il a su placer toujours à l'endroit nécessaire le personnage qui donne de l'âme et du style, le caractère mytho-



La Fuite en Égypte.

logique et classique, ne s'est jamais défendu non plus contre les impressions d'absolue solitude, et c'est ce qui fait si grands certains de ses paysages, où les avant-plans pétris de fleurs — asphodèles ou colchiques — semblent n'avoir jamais été foulés, et fleurir uniquement pour les invisibles divinités.

La nostalgie de l'Italie a donc fait de ce romantique médiéval, né dans la ville où les traditions suisses et souabes sont encore le plus fermement implantées, un classique, tout comme ils amenèrent le Gœthe de *Goetz de Berlichingen* à *Iphigénie en Tauride*. On se souvient du récit de la première vision des horizons italiens, depuis les rives du lac de Garde, et le rappel immédiat d'Iphigénie dans

l'esprit de Gœthe. Bœcklin a dû vivre quelque chose de tout à fait semblable, et a traduit à la fois son impression et celle de Gœthe, dans sa série de *Châteaux assiégés par des pirates* et de *Villas au bord de la mer*, dont l'une est précisément intitulée : *Iphigénie en Tauride*. Cette série traduit avec une extraordinaire puissance tout un groupe de très vives impressions du poète, foulant pour la première fois la terre italienne.

Mais le classicisme de composition de ce romantique de la couleur a un caractère bien spécial. Cette compréhension de l'antiquité est celle, toute récente, que nous ont faite les travaux d'archéologie des philologues et mythologues modernes, des Max Muller, des Fustel de Coulanges, des Schliemann. Il n'y a jamais une faute de vraisemblance archéologique, non plus qu'une faute de vraisemblance naturaliste, chez Bœcklin ; et en cela, il est servi autant par sa science que par son instinct. Delacroix lisait l'Arioste, Dante, Shakespeare, Byron ; Bœcklin a lu Homère, Hésiode, Eschyle, Virgile, et s'est intéressé passionnément à leurs plus récents commentateurs. Son *Polyphème* et son *Prométhée* sont les seules traductions sérieuses des poèmes antiques depuis Poussin. Quant à la vraisemblance naturaliste, elle consiste chez Bœcklin à ne jamais donner au sol une végétation contradictoire avec sa minéralogie : jamais un arbre ne souffrira du voisinage d'un arbre d'une autre essence, incompatible avec la présence du premier. Je ne connais à cette règle qu'une infraction, et encore est-elle voulue : ce sont les palmiers alliés aux bouleaux, de l'*Ile de la Vie*, où tout a droit à l'existence. Il y a encore une vraisemblance supérieure, qui allie entre elles exclusivement les lignes que la nature a coutume de rassembler : un site se révèle tout entier d'un même caractère. C'est en cela que ce romantique est un classique ; s'il connaît des débauches de couleurs, il n'en connaît aucune de lignes, ni de détails.

II

La base de l'œuvre de Bœcklin, c'est le paysage ; c'est par là qu'il est le moins antipathique au goût latin ; je dirai même plus : qu'il est quelquefois, lui partout ailleurs si parfaitement tudesque, purement latin ; et la meilleure preuve en est que nous pourrions citer un paysage de F.-L. Français, au Musée de Mulhouse, que Bœcklin aurait pu signer, et auquel tous les connaisseurs pourraient se tromper. C'est de son paysage, bâlois ou italien, toscan surtout, que naît logiquement toute son œuvre. Derrière les événements épiques et les fantaisies mythologiques les plus étranges, c'est toujours lui qui règne au fond, d'une beauté souveraine harmonisant parfois tous les contraires, tous les heurts de coloration. Du paysage pur au paysage monumental, au paysage de plus en plus peuplé de personnages antiques ou modernes, jusqu'aux grandes scènes mythologiques, où le paysage n'est plus qu'une vague, qu'un rocher, une grotte, l'inspiration de Bœcklin se fait de plus en plus particulière, de plus en plus étrange au premier abord, de plus en plus en dehors de tout ce qui a été vu, de tout ce qu'on a coutume de voir ; le paysage assiste à une création nouvelle, ou tout au moins à la résurrection d'êtres, de formes, depuis des siècles abolis. Bœcklin, en effet, conçoit tout de la façon précisément la plus inattendue et, tout compte fait, la plus simple. Après le coup de la surprise, qui met en déroute toutes les imaginations préconçues sur un sujet donné, il faut bien lui accorder qu'il a raison, que si la chose fantastique a eu lieu, elle n'a pu avoir lieu qu'ainsi. C'est à force de bonhomie, de naïveté, une naïveté qui consiste à tout rapporter des choses de l'antiquité à la vie de tous les jours, et à la conviction qu'au fond rien n'a changé des sentiments et des faits primordiaux de l'existence, qu'il arrive à insuffler la vie à tout ce monde de monstres marins et terrestres, d'anciens mythes oubliés. Il ne craint pas d'introduire l'anecdote dans les cosmogonies, le grotesque dans les situations tragiques et une pointe de ridicule à côté de l'héroïsme. Si ses centaures se livrent des luttes furieuses à démolir les montagnes (Musée de Bâle), ils ont aussi tout à coup la lubie d'aller, au grand ébahissement des populations, se faire ferrer à la forge du plus prochain village (collection La Roche-Ringwald, Bâle). Si ses tritons sonnent de la conque dans la désolation des champs labourés de longues vagues hurlantes, ils sont amoureux aussi ; par les larges houles de fond, ils poursuivent les néréïdes ; ils s'ébattent en famille (La Roche-Ringwald, Bâle), et leur paternité ou leur maternité drolatiques font sourire en même temps qu'elles attendrissent, tant elles sont à la fois bestiales et humaines.

Ce n'est pas cette intimité-là qui avait été

vue jusqu'ici dans la mythologie. Et ce qui l'augmente, ce qui la rend plus tangible — il faut encore y insister — c'est le réalisme de traduction de cette vie bondissante, fluctuante, nageante. Les sirènes font des sauts de carpe, et les doigts tremblent de luxure aux centaures blanchis qui les laissent échapper; les écailles reluisent et glissent entre les mains; les poitrines des tritons velues, verdies ou brunies dans les antres de la mer, font penser à des sables chevelus d'algues; les barbes et les toisons pendent ruisselantes comme des mousses marines; le pateaugeage des sirènes multicolores autour de leur écueil (Musée de Bâle) a la vie, le bruit, les commérages et l'écume d'un lavoir où des lessiveuses cancanent. Jamais le style et la cocasserie, depuis Rabelais et Shakespeare, n'avaient fait si bon ménage; chez Bœcklin, la puérilité même est toujours énorme; elle devient celle d'un Gargantua qui manierait le pinceau.

David.

Dans les scènes terrestres, même bonhomie, même jovialité, même rire de bon géant qui a le sens de la nature et de la vie, dans les petites histoires de nymphes et de chèvre-pieds, chasses de Diane, danses au son de la flûte de Pan ou de la syrinx; mais aussi parfois, une tremblante mélancolie aux premiers souffles printaniers, ou bien une mélancolie plus sombre, et plus résignée cependant, au sentiment de l'heure qui passe, des jours qui s'éteignent, des feuilles qui tombent et des années qui s'envolent. Les *Âges de la femme* du Musée de Zurich, le *Vita somnium breve* du Musée de Bâle, et surtout un navrant tableau, où deux vieillards, se tenant par la main, somnolent sous une tonnelle, dans un jardin fleuri qu'ils ne verront plus une seconde fois fleurir, condensent ce sentiment d'une façon poignante, et témoignent de la profondeur, en quelque sorte musicale, de l'âme de l'artiste. Le *Silence de la forêt* (Berlin), avec sa grande licorne qui s'avance à travers la sombre colonnade de sapins de la forêt vierge, *Pan effrayant un pâtre* (Galerie Schack) et le *Dragon* de la ballade de Gœthe se dévidant avec lenteur hors de sa caverne, sûr de happer les infortunés voyageurs de la *via mala*, nous donnent, aussi intenses que possible, et uniquement par des moyens de peintre, les sensations de l'isolement absolu, de la terreur religieuse dans les forêts élevées, de la panique dans la montagne et du cauchemar dans les étranglements des gorges...

III

Sortons de ce monde fantastique, que depuis Rubens et Jordaens aucune imagination aussi puissante n'avait évoqué avec une telle inten-

sité de vie, une telle force de re-création. Nous voici en présence de scènes charmantes ou désopilantes, reconstitution de la vie populaire antique, ou de grands épisodes historiques ou religieux, de très grands symboles philosophiques : c'est toute une légende des siècles qui commence, sinon aux jeux de la vague et des tritons de tout à l'heure, ou même à Adam dans le paradis terrestre, du moins aux tavernes de Suburre, aux cabarets de soldats romains, aux grandes griseries de la vendange, et aboutit à la *Descente de croix* et aux *Pieta*, puis à la Chevalerie (l'épique et formidable *Aventurier* du Musée de Brême, le *Roger délivrant Angélique*), puis à *la Peinture et la Poésie*, puisant à la même fontaine, à la *Vénus Genitrix* toujours vivante, toujours moderne. Mais je sens venir l'objection, très française, car en Allemagne, en Angleterre et en Italie on la fait moins, — et pour cause : tout cela, c'est de la littérature; que devient la peinture dans toute cette complexité d'intentions et ces recherches de drame?

Ceci nous amène à parler brièvement de la facture. Bœcklin peint généralement *a tempera*, mais selon toutes sortes de recettes qui lui sont particulières. Il se laisse toujours emporter par son sujet et peint selon la nécessité du moment, à sa maniere, qui consiste à se prêter aux exigences du motif et à ne gêner aucunement l'impression du spectateur. On conçoit donc que cette manière-là n'ait pas pu et pas dû varier avec la mode, d'autant plus qu'elle est d'une largeur, d'une facilité et d'une souplesse merveilleuses, ici frottant à peine la toile, la voilant d'un rêve de couleur, ailleurs empâtant avec une fermeté lisse aux apparences d'encaustique. Quant au coloris, objet de toutes les discussions en Allemagne, quand on discutait Bœcklin, et qui va sans doute l'être désormais aussi en France, je crois qu'il est indiscutable, comme celui de Rubens, de Delacroix ou de Besnard, dans ce sens qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, spontanément, avant que d'alléguer les motifs pour ou contre. Il a été qualifié de *giorgionesque*, entre autres à *la Gazette des Beaux-Arts*, ce qui peut excellemment se soutenir, mais nécessiterait un très long développement. D'autre part, des détracteurs ont appelé ce coloris : vinaigre pour les yeux, bigarrure de cacatoès, badigeonnage d'omnibus londonnien, etc. Comme on le voit, il y a de la marge. La vérité est qu'il est très spécial à Bœcklin et varie énormément d'une toile à l'autre, si bien qu'entre les *Jeux de la vague* et le *Vita somnium breve* de Bâle, par exemple, et les paysages de la Galerie Schack, il y a réellement un abime; mais en face de n'importe laquelle de ces toiles, on est obligé de convenir, quel que soit ce coloris — excessivement fondu, harmonieux et doux, ou heurté, violent, dissonant — qu'il obéit à la suggestion du sujet, qu'il en est une nécessité.

Là où son coloris conciliera, je crois, tous les suffrages, c'est, par exemple, dans le portrait de Mme Bœcklin, appartenant à la Kunsthalle de Bâle; c'est encore dans certains de ses paysages le *Paganisme sacré* du Musée de Bâle) et certaines de ses vagues. Dans ses paysages, il a des colorations sourdes, ambrées, profondes, ou au contraire, dans ses vagues, métalliques, luisantes, pailletées, à reflets changeants de labrador, qui ne sont qu'à lui et qui constituent son appoint à la symphonie des grands coloristes, comme les transparences de gemmes celui de M. Gustave Moreau. N'eût-il apporté que cela au monde de la couleur, le nom de Bœcklin ne serait pas négligeable dans l'histoire artistique du siècle. Mais il y a encore tant d'autres choses dans le monde de la ligne et de la forme! Car ce synthétique a défriché dans tous les sens, et ouvert tout autant de sentes par où se sont précipités, chacun selon son tempérament, ses disciples, dont quelques-uns sont les plus belles espérances de l'Allemagne actuelle. Ses toiles et fresques, même celles dont le coloris est la grande qualité, résistent merveilleusement à la reproduction, et cet œuvre multiple, étrange et incroyablement varié... et quelquefois inégal, a déterminé, en Allemagne, le mouvement d'opinion publique, aujourd'hui si favorable à l'art nouveau.

Les perpétuels voyages de Bœcklin l'ont sans doute empêché de se livrer aux travaux d'architecture, de sculpture et d'art décoratif qui l'eussent tenté et où il n'eût pas manqué, là encore, d'innover. Cependant, il est assez d'indices qui permettent de pressentir ce qu'il eût fait dans tous ces domaines. Il est impossible d'avoir vu un ou deux de ses paysages monumentaux, sans être frappé de la belle ordonnance de ses architectures, de l'heureuse disposition de ses grands jardins à l'italienne, et telle de ses villas au bord de la mer serait, nous le savons, le rêve d'intérieur qu'il s'était fait. Les fresques du Musée de Bâle sont une œuvre de jeunesse, contrariée en pleine exé-

cution par tous les « protecteurs éclairés de l'art » à Bâle, à cette époque, et que, de guerre lasse, l'artiste abandonna inachevées avec dégoût. Plus tard, il se vengea en sculptant les masques grimaçants de la Kunsthalle. Mais déjà, dans cette décoration interrompue de la cage de l'escalier du Musée, il faut relever au moins les médaillons où figurent les masques symboliques de l'*Art effaré devant la Nature*, de la *Méchanceté* et de l'*Idiotie*, qui de tous leurs traits crient leur signification. Puis, je sais au fond d'un jardin particulier, à Bâle, sous une vérandah, trois fresques dont deux comptent parmi les plus beaux paysages de notre temps ; c'est là qu'il faut voir une de ces prairies fleuries, dont Bœcklin s'est avisé de découvrir la beauté, bien avant que les impressionnistes aient mis ce sujet à la mode. Un essai de sculpture polychrome, le bouclier à la tête de Méduse, dont un exemplaire est au Musée de Bâle, est encore, en fait d'art décoratif, une création saisissante, dont bien des littérateurs français, de passage à Bâle, ont éprouvé et dit le charme.

Je n'ai pu retracer qu'à bâtons rompus la physionomie d'une œuvre et d'un artiste, dont la diversité d'expression est si captivante que les ouvrages les plus brefs (voir le manuel, classique en Allemagne, de Muther sur « l'Art Moderne ») lui doivent encore, malgré la nécessité de se borner, un très grand nombre de pages. Supplions, une nouvelle fois, ceux qui sont appelés à prendre connaissance de Bœcklin, à la minute présente, de ne pas oublier qu'il ne s'agit point d'un nouveau venu, désireux de bruit et qui cherche à faire sa trouée, mais d'un vieillard de soixante-dix ans, qui ne se soucie d'aucuns honneurs vains, et qui, dès l'année 1850, était déjà ce qu'il est aujourd'hui, aussi bien que Puvis de Chavannes, son aîné de trois ans, n'est pas Puvis de Chavannes de ce matin seulement.

Les disciples d'Emmaüs.

WILLIAM RITTER.

CONCOURS D'AOUT

Un Vitrail d'Appartement

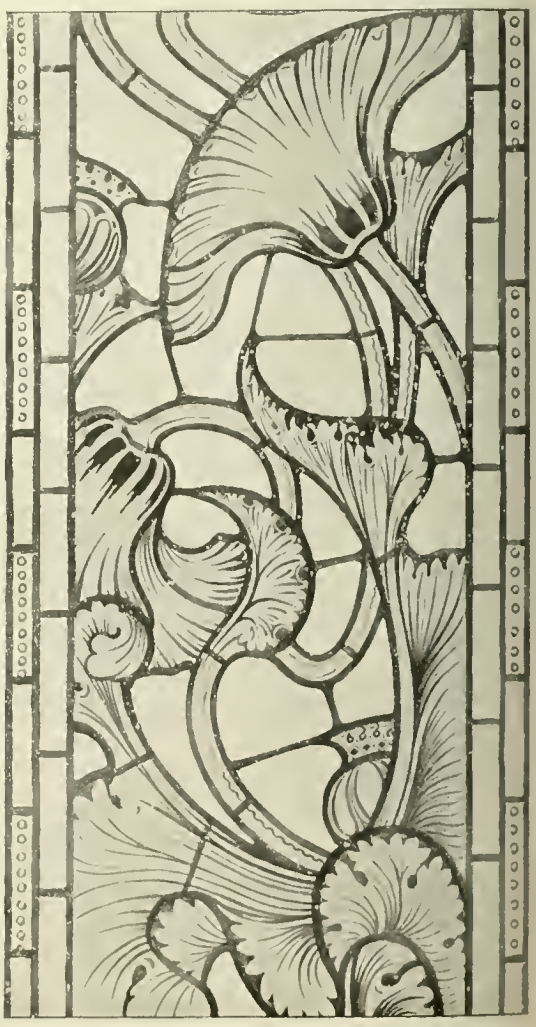
La crainte du Seigneur, je veux dire le respect du programme, n'est peut-être pas, de nos jours, la préoccupation dominante en matière de concours, et il n'est pas rare que des jurys se voient contraints, pour être équitables, de décerner la palme aux plus indisciplinés.

Rien de semblable en l'occasion présente, et le soin scrupuleux qu'ont mis presque tous les concurrents à suivre les stipulations édictées, vaut qu'on le signale avec éloge.

Je me plais à louer surtout la tendance manifeste chez la plupart à rendre leurs projets, non seulement aimables dans leur forme immédiate, mais aussi, faciles à traduire et à réaliser matériellement. Il suffit donc de le vouloir énergiquement, pour acquérir en matière d'art industriel une documentation technique convenable, puisque, sur une cinquantaine de projets émanant d'artistes différents sans doute par l'âge, les goûts, l'orientation des études, il en est à peine quelques-uns dont un praticien ne pourrait faire usage sans remaniements essentiels.

D'autres efforts sont visibles et non moins intéressants. C'est ainsi qu'en général, on n'a pas cru qu'il fût suffisant, pour « faire vitrail », de cerner tant bien que mal les principaux contours du dessin par un trait robuste et que l'indication des plombs a été judicieuse, l'équilibre entre les différentes pièces bien établi. Sans doute, bien des coupes nécessaires ont été omises, bien des formes dessinées que le diamant ne saurait traduire, mais on n'atteint pas d'emblée à la perfection et je me sens plein d'indulgence pour ces défauts véniels quand je constate que la plupart des concurrents ont su se garder d'un travers assez fréquent de nos jours, même chez les professionnels, très familier, par exemple, aux Anglais. Je veux parler de cette pratique, au moins bizarre, qui consiste, sous le prétexte d'enrichir un vitrail et de lui donner du caractère, à le cribler de plombs inutiles qui l'alourdissent et le compliquent au grand détriment de la facile compréhension.

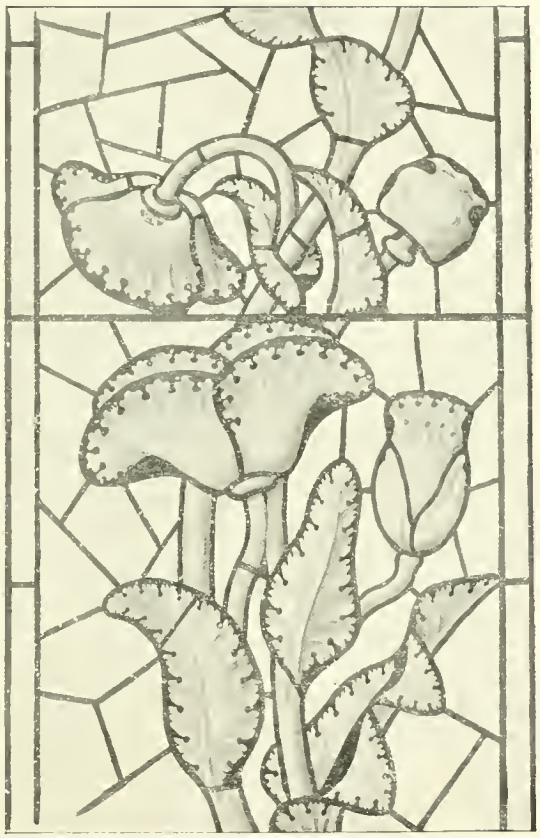
Enfin, la plupart des concurrents ont eu la sagesse de ne pas trop verser dans la littérature, ainsi que le sujet choisi aurait pu les y inciter, et ont compris qu'on leur demandait de faire preuve de talent plutôt que d'esprit.



Détail. 1er Prix. SOCARD.

Pourquoi ces très réelles qualités ne se sont-

Mention. MARGUERITE BRUGNIOT.



Mention. JULIETTE MILÉSI.

Mention. PAYEN.

Mention. LÉON LAUGIER.

elles pas accompagnées d'un peu plus d'invention, de hardiesse, ou tout simplement d'originalité ?

Je pourrais alors crier franchement « bravo », tandis qu'il me faut bien avouer que si le plus grand nombre des projets sont « honorables », il n'en est pas un de transcendant et que, si j'avais fait partie du jury, mon embarras eût été très grand devant des œuvres aussi voisines les unes des autres.

Et puis, j'enrage un peu de voir combien ont mal dirigé leurs efforts et gâché à des superfluités un temps et un talent dont l'emploi s'indiquait si bien d'autre part. Ainsi, alors qu'on demandait l'indication aquarellée seulement pour le croquis au dixième, la grande majorité des concurrents a cru devoir colorier également le dessin grandeur d'exécution. Rarement excès de zèle fut plus intempestif, et, ce faisant, plusieurs d'entre eux me semblent avoir bénévolement amoindri leurs chances de succès. C'est que cette enluminure du carton n'est pas seulement inutile parce qu'elle fait double emploi avec l'esquisse réduite, mais encore elle rend pénible ou impossible le calque sur verre, enfin elle réclame une expérience très spéciale sans laquelle, au lieu de l'effet harmonieux que l'on vise à atteindre, on rencontre le plus souvent un aspect morne ou criard. Et comme partout où la couleur est en cause, l'impression première joue le rôle capital et influe souverainement sur le jugement définitif, on voit aisément les conséquences qui en résultent.

2e *Prix.* BLANCHE LAUZANNE.

Je n'aurais compris cette imprudence que si elle avait eu pour excuse le désir de faire comprendre par un « rendu » bien explicite le rôle intéressant et parfois capital que peut jouer dans la composition d'un vitrail la variété des verres employés. Chose étrange, le grand nombre semble n'avoir jamais observé les matériaux qui constituent le plus ordinairement les vitraux d'appartement actuels, et ne point se douter que depuis vingt ans l'industrie a presque décuplé les ressources dont disposait jadis le peintre verrier. Ils sont nombreux pourtant les nouveaux matériaux et les verres coulés, granulés, chenillés, givrés, gaufrés, maroquinés, martelés, marbrés, opalescents, pour ne parler que des principaux, ont gagné maintenant leurs lettres de grande naturalisation et offrent aux modernes des ressources que ceux-ci ont le devoir de ne pas ignorer et seraient maladroits de dédaigner.

C'est à peine cependant si une brève notice, jointe à deux ou trois projets, indiquait timidement l'emploi possible, pour les fonds, d'un autre verre que le transparent classique, alors qu'un peu de réflexion eût dû montrer que pour une chambre à coucher, l'usage s'imposait presque de ces verres spéciaux qui, se laissant traverser par la lumière, non par le regard, pouvaient assurer à la pièce l'intimité nécessaire. Le programme l'indiquait presque, en prévoyant l'emploi de châssis mobiles pour donner libre accès à la lumière ordinaire quand on n'avait rien à craindre des indiscrets ou qu'on voulait voir au dehors.

Il y avait bien d'autres choses dans ce programme, pourtant très concis, que les concurrents auraient pu comprendre sans même qu'il leur fût besoin de lire entre les lignes, et dont ils n'auraient rien perdu à s'inspirer.

C'est d'une fenêtre de chambre à coucher qu'il était question, de cette partie de notre habitation où le goût personnel de l'individu peut et doit se manifester, au mépris de toutes ces considérations de mode, de style, de convention auxquelles tant de gens n'osent parfois se soustraire, malgré qu'ils en aient, et qui pèsent si fâcheusement sur notre émancipation en matière de mobilier et de décoration intérieure.

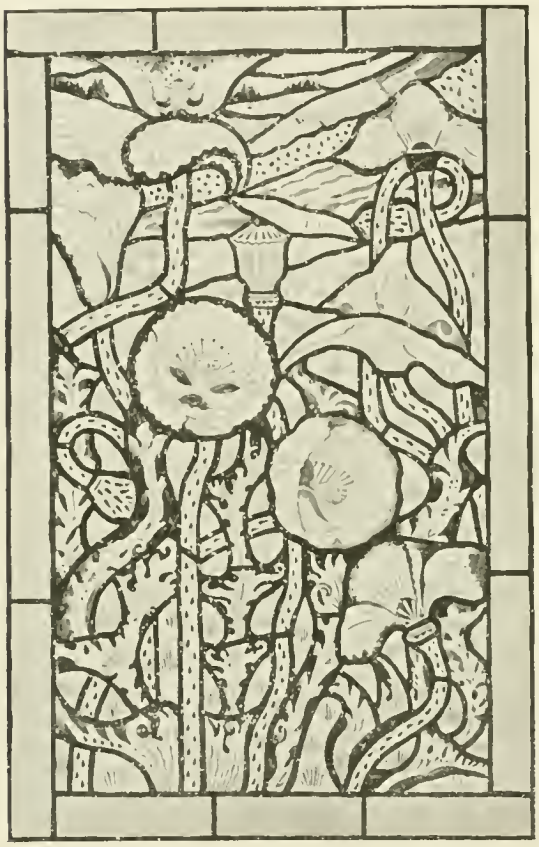
3me Prix. COQUILLAT.

Je gagerais, par exemple, que si beaucoup d'artistes avaient composé leur projet comme s'il devait être immédiatement réalisé et utilisé pour leur usage personnel, l'ensemble des envois y eût singulièrement gagné... en simplicité.

Mais c'est principalement sur la façon d'entendre le coloris que l'influence de ces préoccupations personnelles eût été sensible. Ils se seraient avisés bien vite que, même sans tenir compte des heures possibles de migraine ou d'hyperesthésie, les couleurs franches devaient être proscrites d'une chambre à coucher ou n'y apparaître que par touches rares et petites. Ils auraient aussi remarqué que, parmi les harmonies discrètes qu'on peut obtenir en nombre par le mélange des tons atténués, certaines sont dangereuses malgré leur séduction dès l'abord. Je veux parler des tons froids (bleuâtres et certains verdâtres) qui, par la lumière quasi lunaire qu'ils déversent sur les choses et les gens, imprègnent les intérieurs d'une tristesse mortelle.

Or, un coup d'œil sur l'ensemble des maquettes et esquisses m'apprend bien vite qu'elles sont légion, celles où le verdâtre et le bleu turquin triomphent souverainement, qu'elles sont minorité imposante celles qui ont emprunté aux verrières de nos cathédrales leurs tons les plus éclatants,...

qu'elles brillent surtout par leur absence celles où ce côté si essentiel de la question



2e *Mention.* DE PENHOUET.

a été sincèrement étudié et résolu heureusement.

Je ne pouvais, en une matière où le charme de la couleur joue le rôle prépondérant, m'abstenir de ces observations, mais je ne me dissimule pas que malgré l'abondance des gravures il faudra quelque peu me croire sur parole... Les projets n'ont pu être reproduits qu'en passant sous les fourches caudines de cet impitoyable égaliseur qu'est l'orthochromatisme, laissant dans l'aventure qui des défauts, qui des qualités.

Comment ces défauts et ces qualités se trouvent répartis parmi les projets les plus marquants; je vais m'efforcer de l'analyser.

Ce sont sans doute les bonnes qualités de technique qu'elle reflète qui ont valu à la composition de M. Socard le premier prix. On sent là, en effet, la main d'un habile praticien ; la plante est puissante et bien tracée, les détails sont indiqués avec science et précision, et l'ensemble a certainement du caractère. Il a même du « style », beaucoup trop de style, car sa parenté indéniable avec les ornements du XIIe siècle me semble en la circonstance tout l'envers d'une qualité. Là où, malheureusement, M. Socard se sépare des traditions du moyen âge, c'est quand il coupe avec brutalité sa composition par les filets de bordure; je crois qu'il trouverait difficilement des exemples anciens d'un traitement aussi rude. Je comprends d'autant moins ce parti, qu'il avait toute liberté de choisir une largeur supérieure à celle de $0^{m},35$ qu'il a adoptée, de diminuer ses filets d'encadrement et surtout de restreindre son échelle générale.

Dans un esprit tout différent a été conçue l'œuvre de Mlle Blanche Lauzanne, qui a obtenu le deuxième prix. Ici, plus de réminiscences du passé, mais un ensemble bien équilibré, tout moderne et d'une couleur très harmonieuse. L'envie me viendrait bien de critiquer certaines raideurs, certains angles péniblement agressifs, si je n'avais à signaler le

(*Mention.*) TIXIER.

dispositif ingénieux par lequel Mlle Lauzanne est arrivée à faire jouer les deux tons principaux de son vitrail en faisant représenter par

chacun tantôt le fond, tantôt la plante. Cette recherche, qui donnait à l'ensemble une allure toute particulière, est malheureusement peu apparente dans la reproduction par la gravure.

Très touffue la composition de M. Coquillat, qui vient ensuite avec le troisième prix, trop à mon gré, car ce sont surtout ses parties les plus simples, comme par exemple l'arrangement des têtes de pavot en jeu de fond, que j'apprécie principalement. L'idée est ingénieuse de transformer les fumées qu'épand la cassolette, en rubans continus avec endroit et envers, serpentant parmi les pavots. Le dessin est aimable et soigné, mais beaucoup trop nature et pas adapté du tout à l'exécution sur verre.

Quant au chat qui s'apothéose à la partie supérieure, c'est un peu le bloc enfariné du fabuliste et sa silhouette deviendrait aussi peu féline que possible, si l'on transportait le dessin sur verre.

Mention. AMÉLIE RISLER.

L'arrangement que présente M. Lucien Payen (*1re mention*) est fort ingénieux; il a su agencer le report de son motif unique de telle sorte qu'il demeure pittoresque et ne laisse presque pas sentir la répétition. Son échelle est bonne, sa coloration délicate et je ne doute pas qu'il ait obtenu un bien meilleur rang sans son idée malencontreuse de rogner à la diable son dessin sur les bords, alors qu'affranchir les silhouettes des fleurs et des feuilles terminales, n'eût demandé qu'un travail insignifiant.

Un vitrail ne doit pas être traité cependant comme une étoffe ou un papier de tenture, et l'erreur où est tombé M. Payen me semble d'autant plus regrettable, que son œuvre valait par de vraies qualités constitutives. Sans lui en faire un grief, je note que M. Payen est l'un des rares concurrents qui n'ait pas fait paraître dans sa composition le fruit du pavot, pourtant si caractéristique.

Le panneau unique de M. de Penhouet (*2e mention*), est certainement un des plus personnels qui aient été présentés; les défauts n'y manquent pas, mais les qualités y abondent. C'est ainsi qu'on a envie de critiquer la couleur et la distribution des fleurs, mais que l'on remarque aussitôt leur variété et leur curieuse interprétation; le détail de la mise en plombs paraît excessif, on l'oublie pour remarquer l'esprit avec lequel feuillages et terrains sont exprimés. Au résumé, si l'œuvre présente quelques inégalités, elle témoigne d'une rare volonté et possède une saveur de bon aloi.

M. Léon Laugier, dont un seul projet se trouve reproduit ici, en a envoyé trois dont aucun n'est banal. Il a tenté, chose méritoire, de rendre moins monotone, par le moyen de simples retournements, la répétition du même motif dans les six carreaux d'une fe-

nêtre ordinaire dont les petits bois sont maintenus. Les dessins de M. Laugier sont fermes et s'exprimeraient bien sur verre, mais je lui conseille de renoncer complètement au coloriage de ses cartons d'exécution.

Mention. PAUL FOLLOT.

Dans la fenêtre de M. Paul Follot (*mention*), il fait grand jour à gauche, clair de lune à droite. L'idée est curieuse et heureusement exprimée. Mais en adoptant le coloris prévu par M. Follot, qui se traduit par des dominantes très intenses, orange d'un côté, bleue de l'autre, l'ensemble boiterait fort désagréablement.

L'ordonnance qu'a adoptée Mlle J. Milési (*mention*), est la simplicité même.

Une haute tige de pavot développe ses feuilles et ses fleurs sur un fond réticulé. Le dessin est précis, souple, ferme et l'exacte connaissance de la technique du métier se révèle à plus d'un détail. Moins de travail, surtout moins de modelé, n'auraient pu qu'améliorer cette distinguée composition.

Tout autre est le parti de Mlle Amélie Risler qui a nettement divisé chaque compartiment de la fenêtre en trois zones et bloqué dans chacune, feuilles, fleurs, graines, les séparant par des inscriptions assez bien appropriées. L'ensemble est un peu trop tassé et le dessin anguleux, mais le coloris est des plus heureux.

Aimez-vous la perspective? M. Albert Muret (*mention*) en a mis partout. Je rends volontiers hommage à sa science du dessin. Mais sa composition est aux antipodes du vitrail et la lame mince et diaphane qu'est le verre n'est pas faite pour exprimer des lointains. Si grandes que soient parfois les divergences en matière d'esthétique, je crois que cette opinion ne rencontrerait guère de contradicteurs.

M. Emile Mangeaut (*mention*) a bien équilibré ses feuillages et trouvé des distributions ingénieuses pour les fonds, bleu, rouge et jaunâtre, sur lesquels ils se répandent. Je crois que moins déchiquetées, les feuilles auraient fait aussi bon effet, tout en devenant plus exécutables.

Détail. PAUL FOLLOT.

Avec M. Jules Tixier (*mention*), qui clôt la

série des projets primés, nous voyons des fleurs gigantesques, cruellement rouges ramper sur des fonds bleus enrichis par un travail de demi-teinte. Sans doute de tels vitraux produiraient grande impression, tant par leurs proportion que par leur coloris. Mais qu'elle serait triste et sombre la chambre qu'ils seraient censés éclairer! Il faut bien se garder, en effet, d'employer pour les pièces que l'on habite en permanence, les verres de couleur puissante qui doivent être réservés pour les monuments de grande allure et de vastes dimensions.

Il y aurait bien à glaner dans les trente-cinq projets dont je n'ai fait encore nulle mention, mais ils ne se distinguent pas les uns des autres par des qualités ou des défauts assez saillants pour que leur étude intéresse les lecteurs. Je m'en voudrais d'allonger encore l'examen d'un concours sur lequel je crois m'être étendu bien au-delà des limites que sa valeur lui aurait dû valoir.

Je me bornerai donc à signaler rapidement le demi-panneau de Mlle Marguerite Brugniot, dont l'interprétation assez large procède un peu du xve siècle allemand et a vraiment de l'allure; enfin l'esquisse palotte de Mlle Sarrasin, qui a prodigué les coupes dans ses fonds qui pouvaient s'en passer, et les a omises dans ses feuilles et ses volutes qui les réclamaient impérieusement.

En somme, on pouvait attendre de ce concours mieux qu'il n'a donné, mais il serait injuste de ne pas rendre hommage à l'effort des concurrents qui s'escrimaient, en général, sur un terrain très nouveau pour eux.

Mention. ALBERT MURET.

Détail. PAUL POLLOT.

Et si, alors que les vacances battaient leur plein, il a pu réunir cinquante projets sérieux, cela témoigne que, chez nous, on ne se désintéresse pas tout à fait de cet art, si français et si souple du vitrail, qui ne demande qu'un peu de bon vouloir de la part du public et des artistes pour manifester son renouveau.

FÉLIX GAUDIN.

2e Prix. *Projet de* L. LELÈE.

Concours pour un Chemin de Table

On pourrait faire, à l'usage des chemins de table, une partie des reproches que le maître Grasset faisait au bandeau de cheminée dans un précédent concours. Il trouvait qu'il est fâcheux de voiler le marbre et ses sculptures.

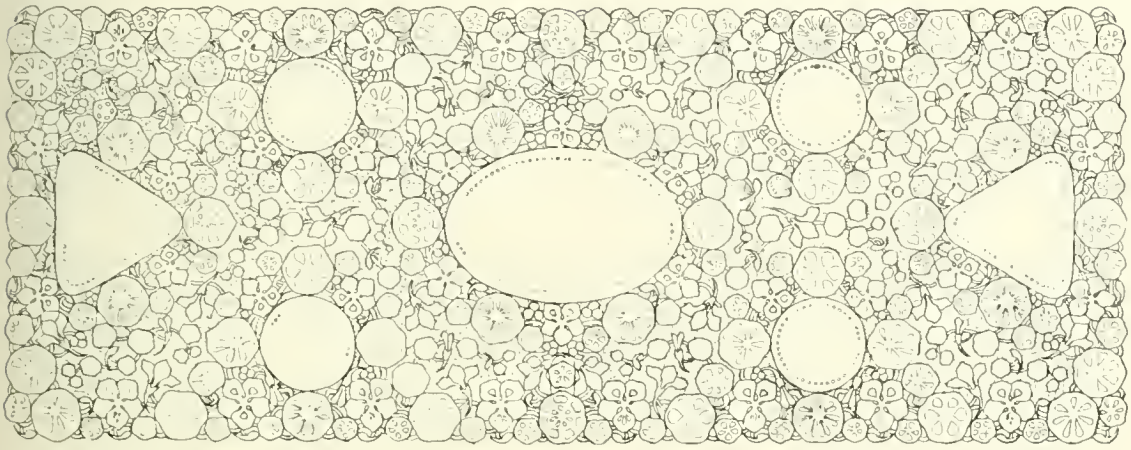
2e Prix. *Projet de* L. LELÈE. (*Détail.*)

Ici, c'est la nappe principale dont on cache l'ornementation damassée, en la recouvrant, au milieu, d'une seconde nappe plus petite, ornée de broderies ou de guipures à jours, qu'on fait valoir, souvent, par une doublure en soie de couleur. Il est vrai qu'on ne se permet cet excès de luxe que pour un grand dîner, quand on sort le surtout d'argent, les coupes de porcelaine et les cristaux taillés, entremêlés de candélabres, sous lesquels le chemin de table forme un tapis spécial. Son rôle est de faire valoir les pièces artistiques qu'il supporte et encadre. Il faut qu'il s'harmonise de richesse avec le brillant de l'argenterie, avec les colorations vives des fleurs, le charme plus discret mais plus savoureux des fruits, et l'éclat des lumières. Il doit se jouer dans les parties inoccupées, y garnir les *chemins vides*, et rendre encore plus gai et plus vivant le centre de cette table, vers lequel rayonne, en quelque sorte, toute la joie du repas. Ce doit être une pièce élégante, d'un travail raffiné autant que le comporte un objet d'ameublement. C'est donc un des plus jolis thèmes sur lequel puisse s'exercer le goût du dessinateur et l'habileté d'aiguille de la brodeuse.

Je reprocherai un peu aux concurrents de n'avoir pas assez compté sur le talent des brodeuses. Ils ne leur ont préparé que des ouvrages d'une simplicité d'exécution tout à fait commune; le dessin tracé par un simple feston et découpé dans la toile, c'est l'enfance de la broderie : on doit exiger plus pour accompagner dignement les riches ciselures de l'orfèvrerie et les fines peintures des porcelaines.

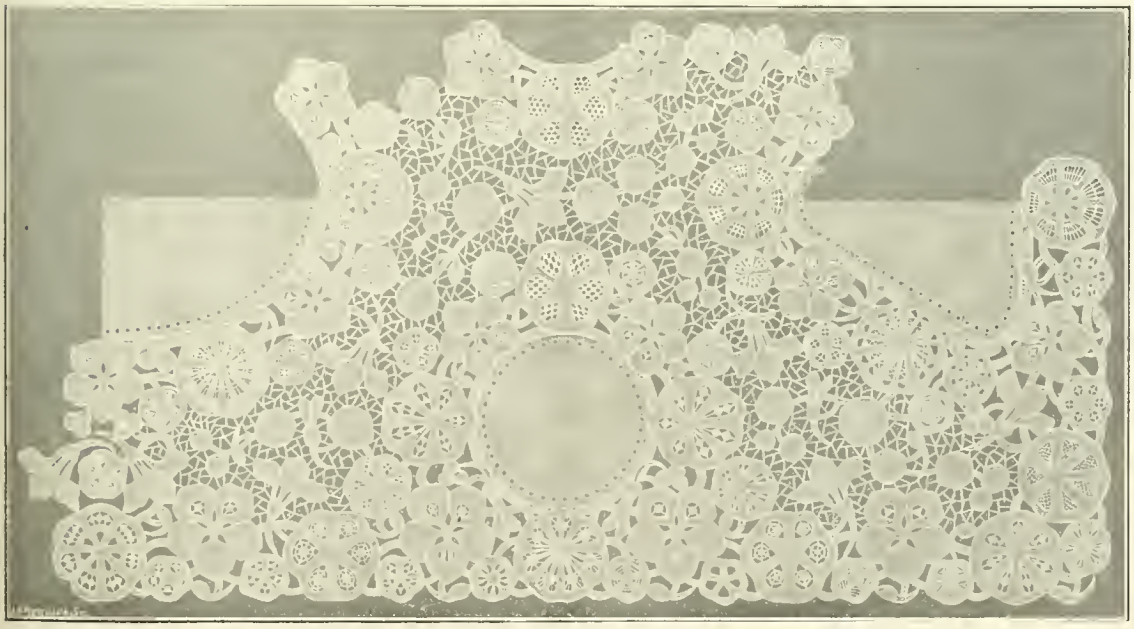
Mlle Gaudin obtient le *1er prix* pour un dessin de bonne forme, d'un bord bien étudié, sans déchiquetures trop fréquentes ailleurs. Les capucines qui couvrent cette composition affectent, cependant, un peu de monotonie que j'attribue à la disposition des jours. C'est dans les grandes feuilles que ces jours, assez variés et bien choisis, sont distribués : et, au contraire, il n'y a presque pas de jours dans les fleurs. C'est un contresens : dans la nature, ce sont les fleurs qui, par leur intensité de couleur, dominent sur la verdure plus tran-

quille du feuillage. Il fallait donc multiplier les jours et la richesse dans les fleurs et être plus modéré d'effet dans les feuilles. Quelques nervures rayonnantes, en fils tirés, auraient suffi dans celles-ci, et auraient empêché l'effet de pastilles qu'affectent toutes les petites feuilles de cette composition. Mlle Gaudin a bien le sentiment de ce qui convient à ce genre d'ouvrage au point coupé: elle a disposé ses fonds assez habilement, les laissant, à dessein, tout à fait à clair vers les bords, et garnis, dans les autres parties, de barrettes disposées en mosaïque irrégulière. En cherchant davantage, elle aurait pu trouver un motif moins banal que ces petits trous ronds pour border ses réserves de toile : on en a tant abusé dans la lingerie à bon marché. Mais, en somme, il y a de la part de Mlle Gaudin un effort certain d'avoir dessiné un projet appliqué à la broderie fine.



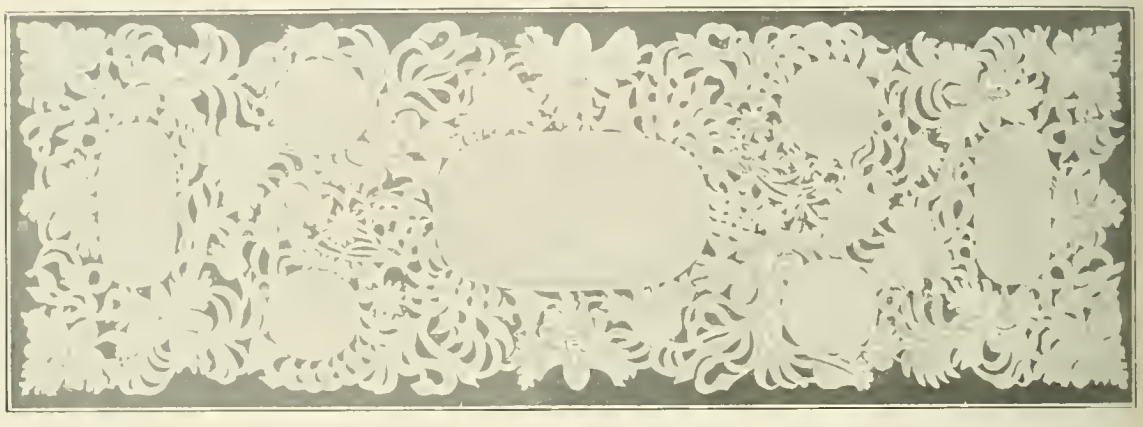
1er Prix. *Projet de* Melle M. GAUDIN.

Il n'en est pas de même de M. Lelée Léopold qui a le *2e prix*. Son dessin semble destiné à la broderie mécanique et ne se compose que de percés sans jours. Le tout est d'un travail trop commun pour être digne d'une table richement garnie. Mais il se recommande par un habile et spirituel mélange des animaux qu'on mange, avec des branches de fleurs et de



1er Prix. *Projet de* Melle M. GAUDIN. (*Détail.*)

fruits. L'idée est bonne, bien qu'elle ait été si souvent exploitée au XVIe siècle. Je n'aime pas beaucoup ses volailles plumées, dont la principale affecte la forme traditionnelle du pélican qui se perce le flanc pour nourrir ses



3e Prix *Projet de* Mlle DAUBIAN-DELISLE.

3e Prix. *Projet de* Mlle DAUBIAN-DELISLE. (*Détail*)

enfants qu'on croit voir rangés sous ses pattes. Les poissons et le homard ont du mouvement, mais le lapin est trop joujou de Nuremberg. Je crois que ce dessin aurait beaucoup gagné à être traité plus finement et en vue d'une exécution plus riche et mieux en rapport avec sa destination.

Autre observation : la forme renflée, surtout au milieu, est-elle bien pratique? Elle a l'inconvénient de faire arriver la broderie jusque sous les verres des maîtres de la maison : c'est gênant, parce que les verres perdent tout aplomb en posant sur les festons brodés qui font relief à côté des creux ajourés.

Mlle Daubian-Delisle (*3e prix*) ne compte que sur les festons de reliefs plus ou moins accentués pour faire valoir ses belles pivoines un peu perdues dans une broussaille de feuilles flamboyantes. Pas un jour à l'aiguille : un parti pris de simple découpage du fond sans barrettes ; et quel bord peu pratique pour être déchiqueté à l'excès. Vraiment, la broderie est un art qui offre plus de ressources que vous ne lui en demandez là. Votre composition, si plantureuse, perdrait sa sécheresse si vous aviez fait briller des points clairs dans les larges pétales de vos fleurs.

Peut-être, ainsi modifiée, aurait-elle paru la meilleure de ce concours.

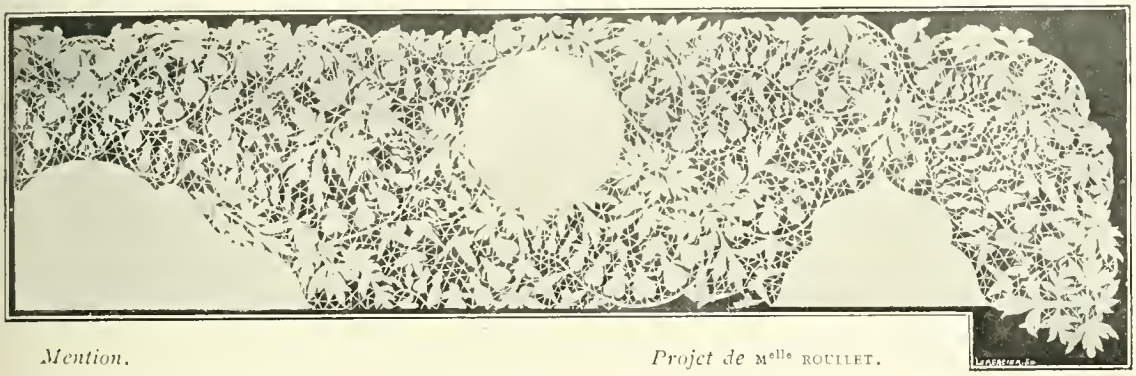
Ce n'est pas la même chose dans le dessin de Mlle Roullet qui obtient une mention. Si d'autres sont trop gros, je crois que celui-ci est trop menu. Ce n'est plus un chemin de table, c'est une écharpe en dentelle duchesse qui irait mieux sur les épaules d'une dame. Ces jolies branches de silènes, que butinent des papillons, seraient un peu écrasées par le surtout d'argent et les candélabres. Vous avez, cependant, préparé pour les surtouts des réserves de toile dont les formes sont mieux étudiées que chez les autres concurrents. L'ensemble est charmant, mais manque de solidité,

faute d'une bordure un peu plus robuste. Et puis, évitez de dessiner en blanc sur fond noir : c'est dur et mortuaire : un peu plus de gaieté dans le rendu ferait mieux valoir votre ouvrage.

L'autre mention est attribuée à Mlle Sarrazin. Son dessin, d'une bonne ornementation, est d'une forme compliquée et d'un caractère trop architectural pour de la broderie. Il a le défaut de placer toutes les pièces du surtout en ligne droite. Leur disposition en quinconce garnit bien mieux la table. On dirait d'un ouvrage à faire en bois ou en marbre. L'aiguille peut aborder des formes plus délicates et plus fouillées. Cependant, on voit que Mlle Sarrazin sait broder aussi bien que Mlle Gaudin : en allégeant sa manière, elle arrivera sûrement à un meilleur résultat dans un prochain concours du même genre.

Quel dommage qu'on ne puisse pas distribuer ces prix à table et réunir tous ces lauréats dans un grand dîner : ils apprécieraient eux-mêmes, sur place, les qualités et les défauts de leurs compositions. Je suis sûr que nous tomberions facilement d'accord, entre la poire et le fromage, sur les critiques un peu nombreuses, dont j'ai cru, dans leur intérêt, assaisonner les compliments que je leur envoie sur leurs succès.

ERN. LEFÉBURE.



Mention. *Projet de* Mlle ROULET.

Mention. *Projet de* Mlle SARRAZIN. (*Détail.*)

CONCOURS DE DÉCEMBRE

SUPPORT EN FER FORGÉ

Les objets de fer forgé conviennent-ils à toutes les pièces d'une habitation ? Nous ne le pensons pas, car cette matière est quelque peu sévère et son aspect un peu rébarbatif. Quelle que soit la richesse de son travail, le temps lui donne toujours une patine sombre. Le fer s'allie à merveille aux bois foncés à construction robuste, mais point aux mièvreries d'un boudoir.

C'est pourquoi sa place est tout indiquée dans les vestibules, salles d'entrée, au bas des escaliers, dans les salles à manger, etc.

Le fer forgé est rarement bien traité en tant que matière, et on lui fait bien souvent pro-

duire des effets pour lesquels il n'a aucune inclination. Un des principaux travers modernes est de chercher à lui donner l'aspect d'une matière molle et mince, alors qu'il faudrait, au contraire, qu'il montrât toujours sa dureté et sa force.

On cherche au moyen du fer forgé à imiter les objets les plus fins, les plus doux, les plus délicats, les plus tendrement diaphanes; j'ai presque décrit la rose! Oui, la rose, mais en tout cas pas celle en fer qui orne toutes les boutiques de fer forgé!

Rien n'est plus lourd et plus tristement compliqué que cette malheureuse fleur de fer, si malencontreusement martelée. Et quel travail, mon Dieu ! !

Le fer doit, au contraire, se contenter de formes simples, reliées solidement entre elles. Son aspect sera relativement léger, parce que c'est sa vraie condition de solidité. Voilà pourquoi c'est une faute que de chercher, au moyen d'un trop grand nombre de formes repoussées, à le faire ressembler à de la fonte. Ce qu'on néglige plutôt, c'est de travailler les surfaces et les arêtes du métal pour en ôter la froideur et la sécheresse. Or, le fer s'y prête à merveille et à peu de frais. Au moyen de poinçons divers, de coups de burins et d'empreintes, on donne à ces surfaces une richesse singulière, une fois le métal un peu oxydé; car, alors, tout ce travail scintille au nettoyage et brille dans l'ombre comme une matière précieuse.

Une des autres erreurs de notre temps consiste à construire les objets de fer par assemblages au lieu de soudures. En effet, le fer forgé dont on rive, cloue ou visse entre elles les diverses pièces, est sujet à se disloquer promptement, en vertu même du poids de la matière et de l'oxydation du temps. On en peut voir des exemples frappants dans les supports en fer du XVIIe siècle, dont les divers enroulements sont simplement rivés entre eux, ce qui a, par suite du temps et de l'usage, enlevé toute espèce de rigidité à ces paquets de ferraille; de sorte que, quand on les remue, on les voit changer de forme, s'incliner, vaciller et tomber.

Anciennement, on peignait le fer, surtout celui qui était exposé à l'air, pour le conserver, et on en profitait pour produire des effets de couleur et de dorure des plus intéressants. Cependant, ici, la matière se trouve masquée et privée d'une partie de ses principales ressources d'effet, qui est le brillant que prennent toutes ses aspérités. Aujourd'hui, au contraire, on lime le fer pour pouvoir le polir comme un miroir et lui donner cet aspect clinquant si estimé des modernes. Or, en enlevant la trace du coup de marteau, on ôte au métal tout son esprit; on le rend *bête*. Seulement, finir au marteau n'est pas le fait de tous les forgerons. D'ailleurs, l'abandon de la pratique de la soudure, négligée de plus en plus, montre que ce métier aussi a sa part dans l'universelle décadence.

Nous proposons justement, cette fois-ci, un de ces supports mobiles en fer forgé, pouvant se placer dans l'angle d'une pièce et supporter une jardinière.

Le pied proprement dit aura un mètre de hauteur, et il sera nécessaire d'indiquer, reposant dessus, la jardinière elle-même, faite de métal qui peut être du cuivre rouge ou jaune. Le projet sera fait au dixième, avec un plan à la même échelle indiquant la disposition constructive, et sera accompagné d'un détail, grandeur d'exécution, comportant une partie seulement — la plus caractéristique — du pied ou support forgé. La jardinière sera en métal repoussé, mais peut être très simple de forme.

On peut aussi la supposer en métal nickelé ou argenté, si tant est que la couleur de ces métaux s'allie bien au travail de la forge. La chose est possible mais point facile, car la rudesse du fer convient peu à la douceur de l'argent, excepté quand on traite ces deux matières par incrustation ou damasquine.

Mais l'objet principal du concours est ici le support.

Trois prix seront décernés, de 75 fr., 50 fr. et 25 fr. EUGÈNE GRASSET.

N. B. — Il a été indiqué dans le concours de novembre un dessin en perspective, au cinquième d'exécution. Tous nos lecteurs auront compris qu'il s'agit d'une perspective telle, que le point de l'objet le plus rapproché du spectateur se trouve placé sur une échelle au cinquième de l'exécution du dit objet.

Frise. LAUGIER.

Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe & Cie, 152, rue de Vaugirard, Paris. ÉMILE LÉVY, *Éditeur-gérant.*

Art et Décoration

SUPPLÉMENT

TABLETTES

Le récent rapport, rédigé par M. Marius Vachon, à la suite de ses missions dans les pays étrangers, ramène la discussion sur les Ecoles d'Art Industriel qui n'ont pas toujours atteint chez nous le but pratique en vue duquel elles ont été créées. On ne peut pas dire cependant que ce soit la bonne volonté qui manque à leur égard. On s'occupe en ce moment de réorganiser l'École d'Art Décoratif de Calais, dont l'enseignement est exclusivement appliqué à la fabrication mécanique des dentelles, et nous rappelons que plusieurs de nos centres industriels ont de même joint à leur école de dessin des cours et des ateliers d'application, qui leur permettent de recruter des ouvriers nouveaux, instruits de leur métier. C'est ainsi que l'on trouve une école de tapisserie à Aubusson, et une école de céramique à Limoges; et le public ne connaît guère l'existence d'une véritable Université des industries textiles, constituée à Roubaix, dont les élèves reçoivent à la fois un enseignement artistique, scientifique et manuel. Dans les laboratoires de l'école, on apprend à fabriquer les produits nécessaires à la teinture des tissus, qu'il fallait autrefois importer d'Allemagne, et le programme comprend même un cours de chauffage. Nous avons ainsi des ouvriers d'initiative, susceptibles de raisonner la pratique machinale de leur métier et de la dominer : les élèves de Roubaix sont actuellement fort recherchés, non seulement dans toutes les villes de France qui possèdent des fabriques touchant aux arts textiles, mais encore dans les centres étrangers.

De telles écoles sont assurément capables de renouveler chez nous l'ère de l'industrie, de changer les conditions qui ont régi jusqu'à présent l'invention des modèles et la production, en même temps qu'elles peuvent provoquer, dans les nouvelles générations, un goût et un sens plus profitables et plus profonds des belles choses. C'est pourquoi il convient de les développer et de les multiplier, plus que ces Sociétés d'Artistes, qui encouragent un peu trop à la légère toutes les prétendues vocations artistiques. Et pourtant, en voici encore une nouvelle qui se fonde, la *Fédération Artistique*, où doivent cette fois entrer, outre les artistes professionnels et artisans, les écrivains d'art et les critiques d'art. On ne saurait trop relever, pour quelques services rendus peut-être, ce que de semblables sociétés ont d'inutile, et même de nuisible, et à quel point elles contribuent à entretenir l'art et les artistes dans un état de satisfaction stagnante et de stérilité.

Une autre société encore : celle de l'*Art précieux de France*, dont le but est de produire des œuvres d'art et de donner à celles qui le mériteront, la sanction d'une valeur artistique incontestable, qu'un poinçon certifiera. Le nombre des fondateurs est limité à douze, qui comprennent déjà des artistes très authentiques. Mais c'est égal: cet estampillage des œuvres d'art n'est pas sans procurer quelque doux étonnement. Et vous verrez que l'on discutera tout de même sur leur valeur!

Ce qui est du moins indiscutable, c'est le talent de M. Formigé qui a composé depuis longtemps les plans destinés au nouveau Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, que l'on voudrait édifier à l'entrée du bois de Boulogne sur l'emplacement du Pavillon Chinois. Il est permis de penser, d'après les Palais des Beaux-Arts et des Arts Libéraux, au Champ-de-Mars, de récente mémoire, et qui avaient heureusement inauguré, pour nos monuments publics, l'usage de la céramique architecturale, que M. Formigé nous ménage de séduisantes innovations, qui ne feront que côtoyer les traditions d'art officiel. Par malheur, tous ces beaux projets reposent encore sur le consentement du Conseil municipal...

Sur la proposition du ministre des Affaires étrangères, M Maurice Lobre, artiste peintre, est nommé chevalier de la Légion d'honneur (services rendus à l'art français en Russie). Le motif allégué reste mystérieux, mais la nomination n'en est pas moins justifiée de toute façon. Si les œuvres de M. Lobre n'appartiennent pas en propre à l'art décoratif, on y reconnait cependant cette recherche de sentiment et d'intimité que nous prônons, et qui obtient toute sa valeur dans la retraite de nos demeures. On se souvient de ces fins intérieurs de Versailles, où le peintre a su faire flotter toute la mélancolie des souvenirs. Voilà une décoration aussi équitablement décernée que celle récemment attribuée encore, par l'office du même Ministre, au peintre belge Alexandre Struijs, l'auteur de *Consolez les affligés*.

* * *

M. James Tissot, l'auteur de la *Vie de N.-S. Jésus-Christ*, vient de terminer un Christ géant, qui lui a été commandé par les Dominicains, pour leur chapelle du

faubourg Saint-Honoré. Au-dessous de la figure du Christ, sont représentés neuf motifs symboliques.

* * *

Le jeudi, 28 octobre, a été inauguré, en la présence de M. le Président de la République, le nouveau bâtiment de l'*Asile Temporaire* pour les enfants dont les mères sont à l'hôpital. L'Asile, situé avenue Villemain, 39, et auquel le journal *le Temps* a déjà consacré un intéressant article, est l'œuvre d'un jeune architecte, M. Augustin Rey. On ne saurait imaginer avec quelle intelligence des besoins spéciaux d'un tel édifice, et avec quelle sollicitude pour les petits pensionnaires, l'architecte en a compris tous les détails de disposition, d'aménagement et de mobilier. Il y a là une œuvre admirable d'entente et de charme simple et attrayant, avec cette façade de briques émaillées et de bois clairs, où jouent de jolis tons gais, et nous nous excusons de n'en pouvoir donner ici qu'un bref signalement.

* * *

Le journal *la Plume* vient d'organiser une tournée en Europe et en Amérique, pour exposer dans les principaux centres artistiques, l'œuvre complète du peintre Alphonse Mucha. C'est en Autriche, à Vienne, dans la galerie Artaria, que se tiendra la première de ces expositions. Les autres auront lieu dans les villes suivantes, aux endroits désignés ci-après :

Galeries Topic à Prague ; Littauer à Munich ; Deman à Bruxelles ; Bella à Londres ; Meyer à New-York.

* * *

Le grand succès, désormais acquis, de l'Exposition Internationale de Bruxelles, a donné aux Liégeois le désir de tenter, à leur tour, une vaste entreprise du même genre.

L'idée a fait son chemin, et une délégation spéciale a été reçue par le Ministre du Travail, pour sonder les intentions du gouvernement et prendre date.

Il résulte de cette entrevue que les dispositions sont favorables, et que l'Exposition de Liège aura lieu, tout naturellement, après la grande Exposition de Paris, en 1901 ou 1902, au plus tard.

* * *

L'imprimerie de l'Empire Allemand, à Berlin, prépare, en vue de l'Exposition universelle de 1900, une édition de luxe du « Nibelungen-Lied », le fameux poème épique du Moyen Age.

L'œuvre, préparée par l'imprimerie de l'Empire, devra représenter, de la façon la plus exacte et la plus digne, les progrès accomplis par l'imprimerie, l'art industriel et l'art décoratif allemands.

La reliure du livre, en particulier, fournira aux artistes qui ont entrepris cet important travail l'occasion de déployer tout leur savoir. C'est M. Joseph Sattler qui a été chargé de composer les illustrations de cet ouvrage.

NÉCROLOGIE

M. Lucien Falize, l'orfèvre parisien bien connu, avait à peine cinquante-cinq ans. Il avait pris dans l'industrie d'art une place très importante et savait s'entourer de collaborateurs d'un véritable talent. Outre les diverses commandes que lui ont occasionnées les séries diverses des fêtes franco-russes, et qui ont répandu son nom dans le grand public, il a exécuté de nombreux bijoux et des pièces d'orfèvrerie, où s'affirme toujours un goût sérieux et érudit, et une richesse de bon aloi. M. Falize était officier de la Légion d'honneur.

* * *

Sir John Gilbert, né en 1847, artiste peintre des plus renommés de l'Angleterre, auteur de nombreuses illustrations, notamment de celles de Shakespeare. Elu en 1871 Président de la Société des Aquarellistes, il fut créé Chevalier peu après. L'Académie Royale de Peinture se l'adjoignit comme Associé en 1872, et en 1870 comme Académicien, mais il exposa rarement. La France l'avait nommé, vers la même époque, chevalier de la Légion d'honneur.

* * *

M. Gaston Béthune vient de succomber, à Auteuil, aux suites d'une maladie dont il souffrait depuis plusieurs années. Il s'était surtout fait connaître, aux Salons du Champ-de-Mars et dans les petites expositions, par des paysages à l'aquarelle, d'un beau caractère de composition, dont le musée du Luxembourg possède un exemple.

EXPOSITIONS OUVERTES

PARIS

A *la Plume, Salon des Cent*, 31, rue Bonaparte. — Exposition d'ensemble.

A *l'Art Nouveau*, rue de Provence. — Exposition d'ensemble de Céramique d'Art. Exposition Tiffany.

Exposition de la *Société des Artistes Lithographes français*, dans la salle de la Société populaire des Beaux-Arts, 13, rue Grange-Batelière.

A l'Hôtel des Chambres syndicales, 3, rue de Lutèce. — Exposition du 0e concours ouvert par la *Société Nationale des Architectes de France*. L'objet du concours était un projet d'hôtel pour Sociétés savantes ou artistiques dans une ville de moyenne importance.

Ecole normale d'Enseignement du Dessin, 19, rue Vavin. — Exposition de compositions décoratives industrielles.

Au Salon du *Figaro*. — Exposition d'œuvres d'Alfred Le Petit et Alfred Le Petit fils.

DÉPARTEMENTS

NANCY. — Exposition de la *Société Lorraine des Amis des Arts*, salle Poirel.

NEVERS. — 2e Exposition de la *Société Artistique de la Nièvre*.

ROUBAIX-TOURCOING. — 14e Exposition de la *Société Artistique*.

ROUEN. — Exposition des Beaux-Arts.

TOULOUSE. — 13e Exposition de l'*Union Artistique*.

ÉTRANGER

BRUXELLES. — Exposition Internationale.

BRUXELLES. — 5e Exposition annuelle du Cercle *le Sillon*, au Musée d'Art Moderne.

TOURNAI. — Salon annuel du *Cercle Artistique.*

LONDRES. — Galeries de la *Fine Art Society*, exposition des illustrations exécutées par MM. G. W..., F. A..., et L. Rhead, pour *la Marche du Pèlerin*.

LIVERPOOL. — 27e Exposition d'automne de la *Walker Art Gallery.*

BIRMINGHAM. — *Société Royale des Artistes.*

SHEFFIELD. — *Société des Artistes.*

BALE. — Exposition des œuvres de Hans Holbein, organisée en l'honneur de son 4e centenaire au Musée, et de celles de Bœcklin, à la Kunsthalle.

MUNICH. — 8e Exposition Internationale des Beaux-Arts.

VENISE. — Exposition Internationale d'Arts.

EXPOSITIONS PROCHAINES

PARIS

Exposition de la *Société des Peintres-Lithographes Français*, du 1er au 15 novembre 1897, à la galerie Chaine et Simonsohn, rue Caumartin.

A *la Plume*, du 1er au 31 décembre. — Exposition des œuvres de Baric.

Exposition de la *Société des Miniaturistes et Enluminieurs*, du 23 janvier au 6 février 1898, chez M. Georges Petit, 8, rue de Sèze.

DÉPARTEMENTS

ANGERS. — *Société des Amis des Arts.* — Exposition du 21 novembre 1897 au 15 janvier 1898.

NANTES. — *Société des Amis des Arts.* — Exposition sur invitations, du 15 janvier au 27 février 1898. Secrétariat : 10, rue Lekain, à Nantes.

ÉTRANGER

LONDRES. — *Société Royale des Artistes Britanniques.*

LONDRES. — *Institut des Peintres à l'Huile.*

BRISTOL. — *Académie des Beaux-Arts*

DOUVRES. — *Ecole Municipale d'Art.*

BRUXELLES. — *Cercle Artistique et Littéraire.* — Du 30 octobre au 8 novembre, exposition des œuvres de Mme et M. Arden et de M. Carl Nys ; — du 9 au 18 novembre, des œuvres de M. Mariette ; du 19 au 28 novembre, des œuvres de M. Le Mayeur.

CHICAGO. — 10e Exposition annuelle à l'*Art Institut*, du 2 novembre au 12 décembre.

NEW-YORK. — 6e Exposition d'automne, du 22 novembre au 18 décembre 1897.

MOSCOU. — *Exposition Internationale d'Affiches Artistiques Modernes*, du 27 novembre ou 27 décembre, à l'Ecole Impériale de Dessin. Les esquisses ou les reproductions envoyées pourront être vendues. Les envois doivent être déposés chez M. Per Lamm, 338, rue Saint-Honoré, Paris.

TURIN. — Exposition d'Art Sacré en 1898. Demandes d'admission avant le 15 décembre.

TURIN. — Exposition Nationale en 1898 (*Section Internationale des Beaux-Arts*).

MONTE-CARLO. — Exposition Internationale des Beaux-Arts, sur invitations, de janvier à avril 1898.

BRUXELLES. — 3e Geste des *Salons d'Art Idéaliste* en février-mars, à la *Maison d'Art.*

VIENNE. — Exposition Internationale des Beaux-Arts au Künstlerhaus, d'avril à juin 1898.

BARCELONE. — 4e Exposition des Beaux-Arts et des Industries Artistiques. Ouverture le 23 avril 1898.

CONCOURS

PARIS

Concours ouvert par la Revue *la Plume* pour une couverture d'une revue biblio-iconographique (dernier délai : 30 novembre). — Demander le programme aux bureaux de *la Plume*, 31, rue Bonaparte.

Concours de l'*Association des Sculpteurs-Modeleurs.* — Envois avant le 30 novembre 1897, à la *Réunion des Fabricants de Bronze*, 8, rue Saint-Claude.

Concours d'affiche *The bi-borax.* — Envoi des dessins à la Société, 12, rue de Crimée, Paris.

Concours ouvert par la *Revue Encyclopédique* pour un *menu illustré.* — Adresser les dessins au Directeur de la Revue, 19, rue du Montparnasse, Paris, avant le 31 décembre 1897.

DÉPARTEMENTS

SAINT-OUEN. — Concours pour la construction d'un Groupe scolaire ; école de garçons, école de filles et école maternelle.

LIMOGES. — Concours pour la construction d'un Hôtel de Préfecture. — Pour les renseignements, s'adresser à la Préfecture, à Limoges.

SAINT-QUENTIN. — Concours entre les architectes français pour la construction d'un monument à la mémoire d'un bienfaiteur de la ville. — Demander le programme à la mairie de Saint-Quentin.

EVREUX. — Concours pour la construction d'un Théâtre. — Demander le programme à la mairie d'Evreux. Dépôt des projets avant le 31 décembre.

LYON. — Concours pour un Lycée de jeunes filles. — Dépôt des projets avant le 1er mars 1898.

ÉTRANGER

MEXICO. — Concours international pour projet d'édifice. — Remise des projets avant le 30 novembre 1897.

BRUXELLES. — Concours de l'*Académie Royale*, limités aux artistes belges — 1° Portrait en buste, gravé en taille douce, d'un Belge contemporain, ayant une notoriété reconnue dans le domaine politique, administratif, scientifique, littéraire ou artistique. 2° Bas-relief (à figures demi-nature), représentant la Belgique recevant les nations étrangères à l'Exposition Internationale de Bruxelles. Envoi des œuvres avant le 1er octobre 1898.

BIBLIOGRAPHIE

A Londres, chez George Bell et fils, York Street, Covent Garden : *William Morris, his art, his writings and his public life; a record*, by Aymer Vallance. — *Poems by John Keats*, illustrated by R. Anning Bell, with an Introduction by Prof. Walter Raleigh.

Voici deux beaux livres qui arrivent d'Angleterre, et où l'on retrouve, outre ce souci d'élégance et d'individualité qui sont de mise là-bas dans l'art du livre, le soin particulièrement consciencieux et le vrai caractère d'art que l'éditeur George Bell a coutume d'apporter dans toutes ses publications.

C'est une touchante pensée que celle qui a conduit M. Aymer Vallance à offrir ce « souvenir » de William Morris à ses admirateurs et à ses amis, comme pour célébrer ce que nous appellerions chez nous son « bout de l'an ». Voici un an, en effet, que l'Angleterre et que l'Art ont perdu le grand artiste, et c'est avec un plaisir accru d'émotion que l'on voit retracer ici, en traits fidèles et enthousiastes, toute cette belle vie d'ardeur et de noblesse, dans sa prodigieuse et diverse activité. Tous les dessins et les esquisses de modèles d'applications variées, que renferme cet ouvrage, donnent à l'exemple d'une telle vie une nouvelle portée d'enseignement, qui pourra être aussi profitable chez nous que de l'autre côté de la Manche, pourvu que l'on s'inspire des principes et non des résultats.

Ce sont aussi de beaux exemples de grand art et de haut style qu'il est possible de trouver dans les poèmes, magnifiques et passionnés, de John Keats. Il lui suffirait d'avoir écrit ce premier vers d'*Endymion* : « *A thing of beauty is a joy for ever* », pour rester l'un de nos éducateurs en beauté. M. R. Anning Bell a voulu orner ces pages de dessins au trait, délicatement inspirés — comme tout l'art de la gravure anglaise contemporaine, et à l'exemple de Walter Crane, — des illustrations italiennes du xve siècle. On pense au *Songe de Polyphile*, et l'on est agréablement séduit par ces compositions légères, qui savent dans la recherche garder un air de simplicité.

Le 15 novembre prochain, paraîtra à la Librairie Centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette, la première livraison de *l'Animal dans l'Ornementation*. Cet important ouvrage, édité sous la même forme et d'après le même principe que la récente publication de la même Librairie, *la Plante et ses Applications ornementales*, si favorablement accueillie par les artistes et le public, comprendra *soixante* planches en couleurs, dues au talent de notre collaborateur M. M.-P. Verneuil.

* * *

Deux revues illustrées d'art décoratif viennent de faire en même temps leur apparition en Allemagne. La première est publiée à Darmstadt par M. Alexandre Koch, et nous ne pouvons qu'être flattés de l'exemple exercé par notre publication, et qu'accuse le titre en toute franchise : *Deutsche Kunst und Dekoration*. Disons tout de suite que la Revue de M. Koch s'assure une puissante originalité, en même temps qu'un vif intérêt, en se bornant à étudier et à encourager les efforts des artistes de pays germaniques. C'est un recueil essentiellement national, édité avec beaucoup de soin. Voici le sommaire du premier numéro :

Appel aux artistes et aux amateurs allemands, par Alexandre Koch. — *Notre programme*, par A. Koch. — *Concours de la Revue*. — *Enfin, voici un changement!* par H.-E. von Berlepsch. — *L'Exposition internationale de Dresde, en 1897. I. Disposition des salles*, par le Dr Paul Schumann. — *Les Arts nationaux. Les Arts nécessaires*, par H. Schliepmann. — *Le Monument de l'Empereur Guillaume à Aix-la-Chapelle*, par le professeur Dr Max Schmid. — *Nouvelles des Ateliers*. — *Bibliographie*.

Moins intéressante est assurément pour nous la Revue *Dekorative Kunst*, publiée à Munich par MM. Bruckmann et Meier-Graefe, qui recrute surtout ses documents dans les ateliers de Paris, de Londres et de New-York, et qui paraît d'un éclectisme un peu flottant.

AVIS

On demande dans une grande usine de province, affectée à la céramique architecturale, un collaborateur capable d'étudier la création de modèles nouveaux, et d'exécuter les maquettes des projets de décoration demandés par la clientèle. — S'adresser au bureau de la Revue.

Un de nos abonnés désirant faire exécuter en cuir pyrogravé une couverture de livre, nous demande de lui indiquer une maison se chargeant de ce travail.

Art et Décoration

La Sculpture en Ivoire à l'Exposition de Bruxelles

La sculpture chryséléphantine vient de renaître en Belgique. Le prix élevé de l'ivoire, la pénurie de praticiens capables de mettre celui-ci en œuvre avaient peu à peu fait choir dans l'oubli cet art charmant. Et la précieuse matière, jadis assouplie au génie des statuaires, à la fantaisie des artisans, semblait irrémédiablement dévolue aux manches de couteau, aux ronds de serviette et aux billes de billard, lorsqu'une heureuse inspiration ouvrit à l'ivoirerie une ère nouvelle.

Christ en croix. CONSTANTIN MEUNIER.

C'est au gouvernement de l'État indépendant du Congo et plus spécialement au baron Van Eetvelde, secrétaire d'Etat, dont l'intelligence supérieure et l'esprit d'initiative ont provoqué nombre d'innovations artistiques, que les ivoiriers sont redevables de cette efflorescence inespérée. M. Van Eetvelde mit généreusement à la disposition des meilleurs de nos statuaires une partie des richesses éburnéennes que chaque navire revenu d'Afrique décharge sur les quais d'Anvers. Il entra personnellement en relations avec eux, les excita à renouer la tradition interrompue des maîtres flamands et brabançons des XVIIe et XVIIIe siècles, les Van Obstal, les Copé, les Faidherbe, les Duquesnoy, les Bossint, les Angermayn, alla même jusqu'à leur trouver des acquéreurs. Grâce à ses efforts persévérants, voici, en quelques années, la sculpture chryséléphantine ressuscitée et s'imposant impérieusement parmi les plus belles tentatives de rénovation esthétique qui marquent notre époque.

Un premier groupement avait réuni à l'Exposition d'Anvers, en 1894, un petit nombre

d'œuvres. Mais l'essai était timide, restreint à des statuettes de petites dimensions, et seuls quelques artistes téméraires, Julien Dillens en tête, prirent part à l'escarmouche.

Au Palais colonial de Tervueren, construit dans la majesté d'un admirable décor de verdure et d'eaux sommeillantes, le Salon d'honneur est entièrement consacré à la sculpture en ivoire. Sur des socles en bois du Congo, variés à l'infini et dont les dessins sont dus à l'imagination de nos meilleurs architectes, parmi lesquels Victor Horta et Paul Hankar, statues, figurines, bas-reliefs s'érigent en blanche floraison avec la grâce de leur silhouette, la douceur lactée de leur coloration, la délicatesse de leurs veinules, la transparence des surfaces planes que polit la lumière. La plupart des statuaires belges ont pris à cœur de collaborer à l'œuvre commune, les uns par des compositions originales, spécialement conçues en vue de la matière à utiliser, d'autres par la reproduction en ivoire de figures modelées pour le bronze ou le marbre. Quelques-uns, s'inspirant des pratiques usitées au temps de Phidias et qui dotèrent l'art de la Minerve du Parthénon et du Jupiter d'Olympie, ont employé simultanément l'ivoire et le métal pour exécuter des œuvres de grandes dimensions : figures en pied, bustes de grandeur naturelle. Il en est qui ont combiné avec goût l'ivoire et le bois, soit dans la composition de figures en ronde-bosse, soit dans les applications de l'art aux objets d'ameublement et d'ornementation. Des essais de polychromie ont été tentés. La gravure, la peinture ont été mises à contribution. L'adjonction de pierres précieuses, renouvelée de l'époque byzantine, a même été requise. Bref, l'effort s'est orienté dans toutes les directions et le résultat offre un réel intérêt.

Le Salon d'honneur au Palais colonial de Tervueren.

Dans le grand nombre d'œuvres exposées, de tendances diverses et de valeur inégale, un classement s'impose. En appelant à lui les artistes, l'Etat du Congo a dû se montrer éclectique et ne décourager aucune bonne volonté. Mais qui n'aperçoit, du premier coup d'œil, la distance qui sépare des belles œuvres, étudiées et mûries, de C. Meunier, de Ch. Van der Stappen, de J. Dillens, de P. de Vigne, de G. Devreese, d'E. Rombaux et de quelques autres dont les noms seront cités au cours de cet article, les « postures » quelconques, dénuées de style et de pensée, écloses dans les ateliers anversois ? Anecdotes et sujets de piété, amours mièvres, madones, *Ecce Homo*, *Christ à la colonne*, *Saint Sébastien*, hom-

mages puérils et courtisanesques au roi Léopold, constituent, avec quelques objets exclusivement industriels qu'on s'étonne de rencontrer en ce Salon d'art, le lot négligeable de l'Exposition.

Cette rue Saint-Sulpice de l'ivoire a malheureusement ses chalands, et la badauderie de la foule s'attendrit aux complaintes, aux romances sentimentales, aux cantiques et aux litanies que chantent, d'une voix larmoyante, les ivoiriers de sacristie et de boudoir. Il eût mieux valu, certes, ne pas détourner des billards, des couteaux et des brosses à cheveux, leur destination naturelle, les défenses d'honnête pachyderme, qui ont servi à perpétrer ces ramasse-poussière.

Masque. FERNAND KHNOPFF.

Ceci déblayé, le visiteur reste en présence de deux catégories d'œuvres qui se partagent son attention. Les unes appartiennent au domaine de l'art décoratif et réalisent, avec plus ou moins de bonheur, une application de l'ivoire aux objets usuels. Je citerai, dans cet ordre d'idées, la *Glace aux paons* composée pour un appartement malheureusement de style mauresque par MM. Samuel et Crespin; le *Coffret de mariage* en ivoire et bronze argenté de M. Fernand Dubois, dont divers objets réunis dans une vitrine : un cachet, une broche, un coupe-papier, des éventails, décèlent beaucoup d'ingéniosité dans la combinaison des motifs ornementaux; le *Meuble à collections*, de M. Paul Hankar, le *Vase au cygne* de M. Wolfers.

Les autres relèvent exclusivement de la statuaire et, parmi elles, il est quelques morceaux de premier ordre dont les illustrations qui accompagnent ces notes permettront d'apprécier l'intérêt.

En modelant son *Christ en croix*, Constantin Meunier a montré ce que peut tirer un artiste tel que lui d'un sujet si souvent traité qu'il semble impossible de composer une modulation nouvelle sur le thème imposé de la douleur et de la résignation. L'œuvre, d'un puissant caractère plastique, s'éloigne autant des images gothiques du Rédempteur que des innombrables spécimens que nous ont légués du divin supplicié les statuaires de la Renaissance italienne. Le Christ de Meunier est humain, poignant de tristesse, endormi avec une souveraine noblesse dans le calme de la mort. La tête inclinée vers la terre, les membres cloués sur la croix, le torse amaigri sont traités avec une sobriété et une maîtrise admirables.

La *Psyché* de Paul de Vigne, qui s'apparente par l'élégance et la grâce à la sculpture italienne du XVIe siècle, la *Chrysis* de Godefroid Devreese, dont le mouvement voluptueux semble avoir été inspiré par la forme même de la pointe d'ivoire dans laquelle elle a été taillée, l'*Allegreto* de J. Dillens, reproduction d'une des plus jolies figurines de l'artiste, le *Vénusberg* animé et séducteur d'Egide Rom-

baux, prennent rang à côté de cette œuvre maîtresse.

Le *Belluaire* de J. Dupon présente à divers

Psyche. PAUL DE VIGNE

égards un incontestable intérêt. Outre son mérite plastique, la figure de l'artiste anversois se distingue par ses dimensions inusitées. C'est, de toutes les statues d'ivoire, la plus importante qui ait été exécutée en Belgique, et la juxtaposition des matériaux mis en œuvre a été faite avec une telle adresse qu'il est presque impossible de découvrir les joints.

Cette question des raccords, de même que celle de la malléabilité de l'ivoire, obtenue, dit-on, par les anciens au moyen de mixtures dans lesquelles entraient la racine de mandragore et l'orge fermentée, préoccupe à juste titre les artistes. Elle figurait parmi les *desiderata* exprimés au comité de l'Exposition internationale de Bruxelles pour être soumise, sous forme de concours, à l'investigation des spécialistes. Si la sculpture chryséléphantine continue à se développer, comme tout le fait espérer, ces difficultés de métier devront être définitivement résolues pour lui permettre d'élargir son champ d'action.

Dans le *Sphinx du Silence*, l'une des œuvres capitales du Salon de Tervueren, Charles Van der Stappen esquiva le problème en combinant ingénieusement la disposition du casque et de l'armure, tous deux en métal, avec les parties visibles du visage et du cou, taillées dans un superbe morceau d'ivoire. Ce procédé lui permit de réaliser un buste de dimensions naturelles, lequel, par l'harmonie des lignes, la souplesse du modelé et le goût des ornements, marque à la fois dans l'œuvre de l'artiste et parmi les plus remarquables envois du Salon. Je reviendrai prochainement, dans une étude d'ensemble consacrée à Charles Van der Stappen, sur cette figure et sur un autre ivoire, orné de pierreries, que l'artiste composa, à la demande du Comité de l'Exposition, pour être offert à l'heureux gagnant du gros lot de la Tombola.

Le *Sphinx du Silence* est conçu dans un sentiment décoratif qui a inspiré deux autres compositions, par lesquelles je termine la nomenclature des morceaux de choix qu'abrita, durant six mois, le Palais Colonial : un *Saint Michel* de belle allure de D. Weygers, et un *Masque*, à l'expression énigmatique, de Fernand Khnopff.

Dans la composition du premier, M. Weygers a échappé, comme Constantin Meunier pour son *Christ*, au péril des redites. Saint Michel, qui est le patron de Bruxelles et dont l'image colossale, en bronze doré, évolue sur la flèche de l'Hôtel de Ville, est particulièrement en honneur dans les ateliers de la capitale, et il

Chrysis. G. DEVREESE.

n'est guère de statuaire qui n'ait reçu, au moins une fois dans sa carrière, la commande d'une effigie de l'archange triomphant. On pressent la difficulté de ne pas répéter ce qui a été fait antérieurement. M. Weygers s'est tiré d'affaire en artiste habile qui unit aux connaissances techniques un sens spécial des exigences ornementales.

D'autres œuvres mériteraient une mention, sans doute. Et les noms d'Hippolyte Le Roy, de Guillaume Charlier, de Charles Samuel, de Pierre Braecke, de Desenfans, de De Tombay me viennent à la plume, évocatifs de travaux dans lesquels apparaît un sérieux souci d'art. Mais cet examen succinct ne peut s'étendre à tous. Les lecteurs de la *Revue* auront d'ailleurs, si le projet dont on m'a fait part se réalise, l'occasion d'apprécier à Paris, en 1900, l'ensemble de la production artistique qui, dans ce domaine spécial, a eu en Belgique une si rapide fortune.

Vènusberg. E. ROMBAUX.

Le mouvement restera-t-il limité, comme il l'est actuellement dans les Flandres, à l'exécution de délicates et souples figurines? Il y a tout lieu, croyons-nous, de supposer que l'exemple donné par les sculpteurs sera suivi dans les industries d'art. L'ivoire se prête à ravir aux usages les plus variés; il peut recevoir, entre des mains habiles, les destinations les plus simples ou les plus compliquées, depuis les coffrets ouvragés, à décor d'entrelacs ou de figures que l'ancienne Byzance fabriqua, jusqu'aux étuis japonais, jusqu'aux cuillères et aux peignes si curieusement fouillés de l'Assyrie et de la vieille Égypte. Nous appelons de tous nos vœux ce renouveau. OCTAVE MAUS.

Biscuits de Sèvres (XVIIIe *siècle*). BOIZOT.

Le Concours de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie

Cul-de-lampe. THOMAS.

La Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie avait mis au concours, cet été, entre les élèves des écoles d'art, un diplôme à décerner aux lauréats de ses concours, une carte d'invitation à ses soirées, une composition artistique destinée à servir de couverture au programme de ses représentations, et une marque ou monogramme à employer comme cul-de-lampe dans les publications de la Société.

Ce concours a été jugé le mois dernier par une commission formée en partie de membres de la Société, en partie de fonctionnaires délégués par l'administration des Beaux-Arts, par laquelle la Société est subventionnée. Quelques critiques d'art avaient été adjoints au jury. J'en étais.

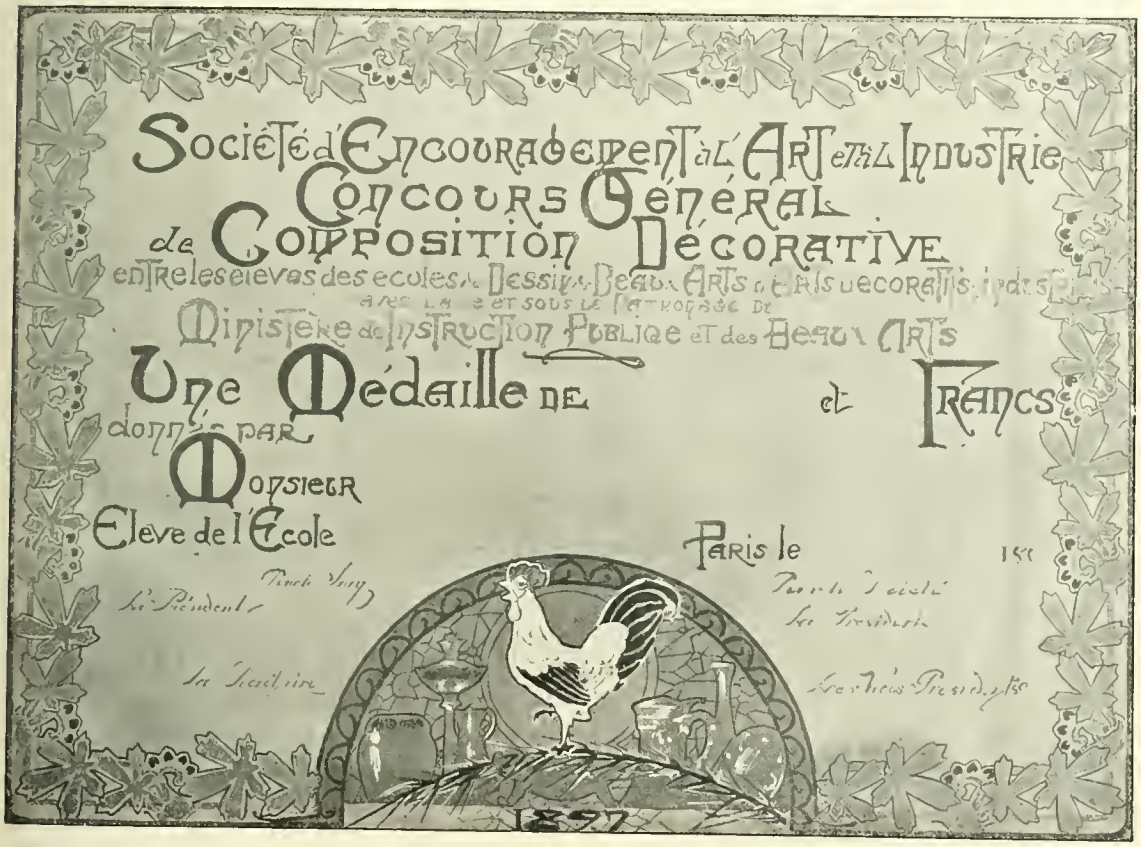
Je n'étonnerai personne en disant que, malgré l'abondance des projets — il y en avait en tout plusieurs centaines — le concours a été trouvé unanimement très médiocre. Cette médiocrité, les programmes en étaient peut être un peu responsables, car il y manquait ces indications sommaires qu'on ne devrait jamais négliger dans un concours entre élèves, et qui

Concours de diplôme (1er prix). CHAUVET.

Toutes ces compositions devaient être composées pour être reproduites en phototypie.

appellent leur attention par avance sur les difficultés du sujet, en précisant nettement

les exigences spéciales auxquelles il est tenu de satisfaire, par définition même.



Concours de diplôme. FR. BREARD.

Il me parait indispensable, en effet, quand on propose pour sujet de concours un diplôme, d'établir ce qu'entendent par ce terme tous les gens qui réfléchissent tant soit peu. Un diplôme n'est pas une composition décorative comme une autre : c'est un certificat avant tout. Ce qui constitue, pour celui auquel on le décerne, l'essentiel, c'est la mention qu'il contient du concours à la suite duquel on le décerne, et, plus encore que cette mention, l'indication du prix, contre-signée par le président du jury. Le premier soin de l'artiste chargé de l'exécution d'un diplôme sera donc de disposer d'une façon apparente, bien en vue, l'arrangement typographique ou la combinaison de lettres qui constituent le côté pratique de la chose, c'est-à-dire le certificat.

Vous ririez d'un menuisier qui, ayant à exécuter un buffet, se préoccuperait de la partie ornementale tout d'abord, et ferait dépendre la forme du buffet des dimensions ou des dispositions des panneaux dont il se propose de l'orner. Vous ne trouverez pas moins absurde, en y réfléchissant, le dessinateur qui, pour créer un diplôme, s'inquiétera surtout de disposer d'une façon agréable pour l'œil un groupe de figures symboliques et fera passer le certificat au second rang.

C'est ce qui est arrivé, pour le diplôme de la Société d'Encouragement, à la plupart des concurrents. Ils ne se sont pas rendu compte qu'il importait avant tout de laisser au milieu de la composition un grand blanc dans lequel les indications nécessaires s'inscriraient, et que le plus clair de leur travail consistait à délimiter ce grand blanc par un encadrement auquel on n'interdisait pas le pittoresque, mais auquel il était formellement défendu de tirer l'œil au détriment de la partie essentielle, le certificat.

De tous les concurrents, deux seulement ont compris d'une façon précise les exigences spéciales du sujet. Le jury a récompensé par un premier prix celui qui, tout en se donnant pour loi d'accuser, dans sa composition, la destination spéciale du diplôme, tout en encadrant, d'autre part, d'une bordure très franche

le champ sur lequel s'enlevait la mention caractéristique, *Société d'Encouragement, 8e concours général de composition décorative*, etc., avait

Couverture de programme. PAUL FOLLOT.

su vivifier l'ensemble en y introduisant d'un côté des figures et de l'autre une série d'attributs destinés à affirmer mieux encore l'idée de prix, et de prix décerné à une œuvre d'art. La reproduction que nous donnons de ce projet, dû à M. Georges Chauvet, de l'Ecole régionale des Arts industriels de Reims, permettra à nos lecteurs de juger du bel équilibre logique de sa composition et des qualités qui s'y attestent. Il eût été meilleur encore si le détail en avait été moins touffu dans la partie inférieure, et si la coloration en avait été d'un vert moins acide.

On n'a point accordé de prix, et je le regrette, à une composition conçue dans le même esprit et fort intéressante, de M. François Bréard, élève de l'Ecole nationale des Arts Décoratifs de Paris. La maigreur de son encadrement et la disposition un peu confuse des lettres ont rendu sévère pour lui le jury. Nous le reproduisons pourtant de préférence aux projets honorés de la seconde et de la troisième récompense. Tout en rendant justice au mérite pittoresque et à l'agrément indéniable des figures dont M. Lorant, élève de l'Ecole Bernard-Palissy, a fait le motif principal de sa composition, j'estime qu'il s'était mis de lui-même hors concours en ne réservant pour le certificat qu'une portion infinitésimale et tout à fait insuffisante de l'ensemble. Le projet de M. Senninger, de l'Ecole nationale des Arts Décoratifs de Paris, ne m'a paru, de son côté, qu'assez médiocrement réussi, et sa composition, correcte d'ailleurs, n'est formée que d'éléments banals.

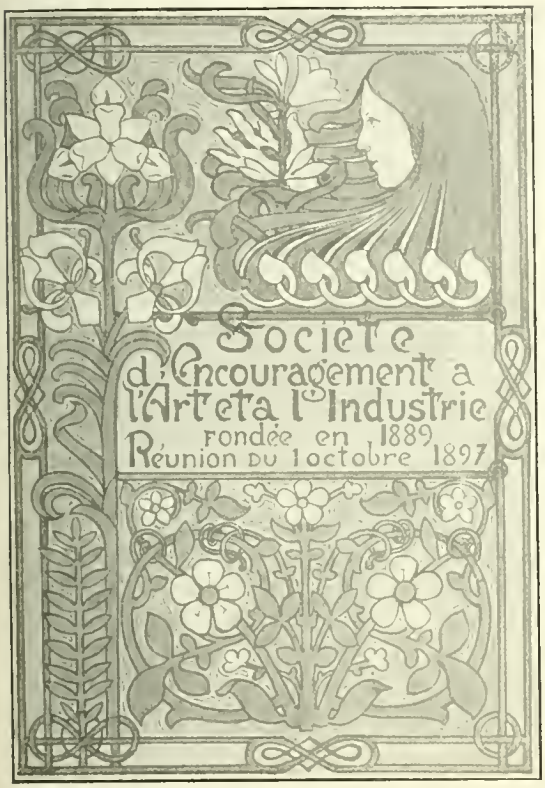
Pour la carte d'invitation, les résultats ont été moins satisfaisants encore que pour le diplôme. Un seul projet méritait l'attention: c'est celui que nous avons reproduit. Il est l'œuvre de M. Henri Thomas, de l'École nationale des Arts Décoratifs de Paris. Nos lecteurs y constateront comme nous, en même temps qu'une distinction élégante, un heureux emploi de la figure et des encadrements d'une variété ingénieuse.

Le programme a donné lieu à un petit nombre de compositions bien comprises, parmi lesquelles on en retenait deux surtout, envoyées par le triomphateur du diplôme, M. Chauvet. Elles méritaient toutes deux le premier prix. J'aurais préféré voir récompenser, pour ma part, celle qui comporte, comme motif central, le masque de la Comédie, et dont

Carte d'invitation (1er prix). THOMAS.

les feuillages ornementaux portent, en guise de fleurs, des globes de lumière. L'autre a néan-

moins emporté les suffrages, mais je lui reproche un emploi mal justifié de la figure. Cette jeune



Couverture de programme (1er prix). CHAUVET.

fille au type hiératique, dont les mains, avec un respect religieux, tiennent un lis, ne me semble caractériser aucunement le programme de soirée auquel elle a la prétention de servir de frontispice.

On adressera le même reproche aux projets reproduits par nous, quoique non primés, de M. Paul Follot, élève de l'École Guérin. Mais la composition du premier, sans être originale, n'est pas dépourvue d'habileté, et le camaïeu bistre en est fort agréable. On a goûté assez vivement dans le second une jolie saveur archaïque. Quant à la marque de la société, on peut dire qu'à part une demi-douzaine de projets, le résultat du concours est néant. Sauf un seul, qui n'a pu pourtant réunir le nombre de suffrages nécessaire pour un prix, aucun des concurrents n'a donné à sa composition le caractère de largeur et de simplicité, dont le sens typographique fait un devoir à tout artiste chargé de composer un ornement de bas de page ou de fin de chapitre. Il est vrai que nos imprimeurs, les premiers, ignorent le plus souvent ce principe, jadis élémentaire dans leur art. Sacrifiant à une fausse élégance, ils recherchent les ornements maigres et les griffonnis à la plume, qu'ils devraient exclure à tout prix. Certes, l'auteur du projet auquel on a décerné le premier prix a témoigné d'un talent des plus fins dans sa composition. Mais cette légèreté, dans l'art du livre, n'est pas de mise... Comparez à cet ornement typographique si frêle, qu'un souffle le ferait envoler, la belle tenue du projet de M. Thomas, bien arrêté dans son encadrement, et si franc dans son parti d'opposition de noirs et de blancs. Le projet de M. Paul Follot second prix n'est pas le rêve, mais le souci de la destination typographique s'y atteste, et à ce titre seul il serait infiniment préférable aux lignes grêles dont le projet de M. Guyot se compose et qui lui donnent de loin l'apparence, non d'un cul-de-lampe, mais d'une simple toile d'araignée.

Nous n'en féliciterons pas moins la Société d'encouragement d'avoir mis ces sujets au concours. Que les résultats du concours soient médiocres, peu importe. Il suffit, pour ramener à un plus juste sentiment de certaines nécessités artistiques, d'avoir éveillé sur elles l'at-

Couverture de programme. CHAUVET.

tention. Imprécises dans ces premiers essais, les idées de la jeunesse se formeront et se cla-

rifieront peu à peu à force de réfléchir et de penser aux mêmes choses. Vienne un second concours du même genre, et la physionomie des envois, modifiée, montrera que l'expérience antérieure a servi. D'eux-mêmes, nos jeunes gens en auront dégagé la leçon. C'est beaucoup.

Je me reprocherais, toutefois, de terminer sans appeler une fois de plus l'attention sur la nécessité d'ajouter au programme, quel qu'il soit, l'ensemble d'indications dont je parlais au début de cet article, et cette définition, parfaitement nette du sujet, qui limiterait l'effort des concurrents et contraindrait leur esprit d'invention à ne s'exercer que d'accord avec la logique. Il est indispensable, en effet, de se souvenir que les artistes qui prennent part à ces concours sont des jeunes, à qui fait défaut l'expérience. On leur apprend, dans la plupart des écoles, à développer leur imagination et leur goût, à composer, en un mot, d'une manière générale.

Couverture de programme. PAUL FOLLOT.

Ce qu'ils ignorent presque tous, c'est la mesure dans laquelle une composition décorative ingénieuse convient ou ne convient pas à tel ou tel métier, dont la technique leur est inconnue comme les règles.

Cette ignorance n'est pas spéciale aux jeunes. Elle leur est commune avec toute la génération artistique antérieure. Nos lecteurs ont eu sous les yeux, au moment des fêtes franco-russes, les menus exécutés par des artistes en renom pour la table présidentielle : s'ils y ont vu autre chose que des fantaisies, assurément fort adroites, mais misérablement ordonnées, qu'ils me le disent!

Des règles décoratives, nul souci.

THIÉBAULT-SISSON.

GUYOT (*1er prix*). *Marques ou monogrammes à l'usage de la Société.* PAUL FOLLOT (*2e prix*).

La Broderie

Avec la broderie, délaissant la laine, nous commençons à employer les cotons, les fils et les soies; et, alors que la tapisserie est propre à être utilisée surtout pour de grandes surfaces, par contre la broderie exige un cadre plus restreint. Car si la tapisserie est longue à exécuter, la broderie l'est plus encore; la matière employée étant plus fine, exige pour couvrir un espace égal un travail plus considérable.

Mais aussi, la broderie tout en se prêtant à la décoration d'ameublement, va nous faire aborder une ornementation plus intime, qui n'en sera pas pour cela moins intéressante; je veux parler ici des linges de table et de la manière de les décorer. Là aussi, un art renouvelé peut et doit trouver place, et par son contact journalier avec nous peut contribuer à nous rapprocher du but que nous poursuivons. C'est ainsi que nappes et napperons, serviettes, chemins de table, services à thé, à fruits, à dessert, dessus de dressoirs ou de plateaux, dessous de carafes et mille autres objets pourront recevoir une ornementation agréable, sobre ou somptueuse, suivant leur destination ou suivant nos goûts.

D'autre part, la broderie pourra être employée pour l'ameublement proprement dit, où elle nous fournira des bandeaux de cheminée, des dessus ou des dossiers de sièges, des portières, des coussins et des écrans, sans compter des rideaux, tant de fenêtres que de berceaux, des garnitures de toilette, etc.

Prenons donc le linge de table.

Là, deux genres de décoration se proposent, suivant que le service doit être utilisé dans l'intimité ou dans les réceptions; le premier, plus simple, plus sobre, plus familier; l'autre plus riche ou plus ouvragé. De même, deux matières opposées se présentent à nous, établissant une distinction dont nous ne sommes pas, du reste, obligés de tenir compte. Le coton, plus vulgaire, s'oppose à la soie, plus somptueuse. Mais là, le goût est souverain maître et nulle règle ne saurait s'imposer. Et peut-être le motif même désignera-t-il la matière à employer pour sa meilleure interprétation.

Jonquilles (fragment). MAISON HENRY.

Mais ce qui peut et ce qui doit nous importer davantage, c'est le choix du motif employé et des éléments constituant ce motif.

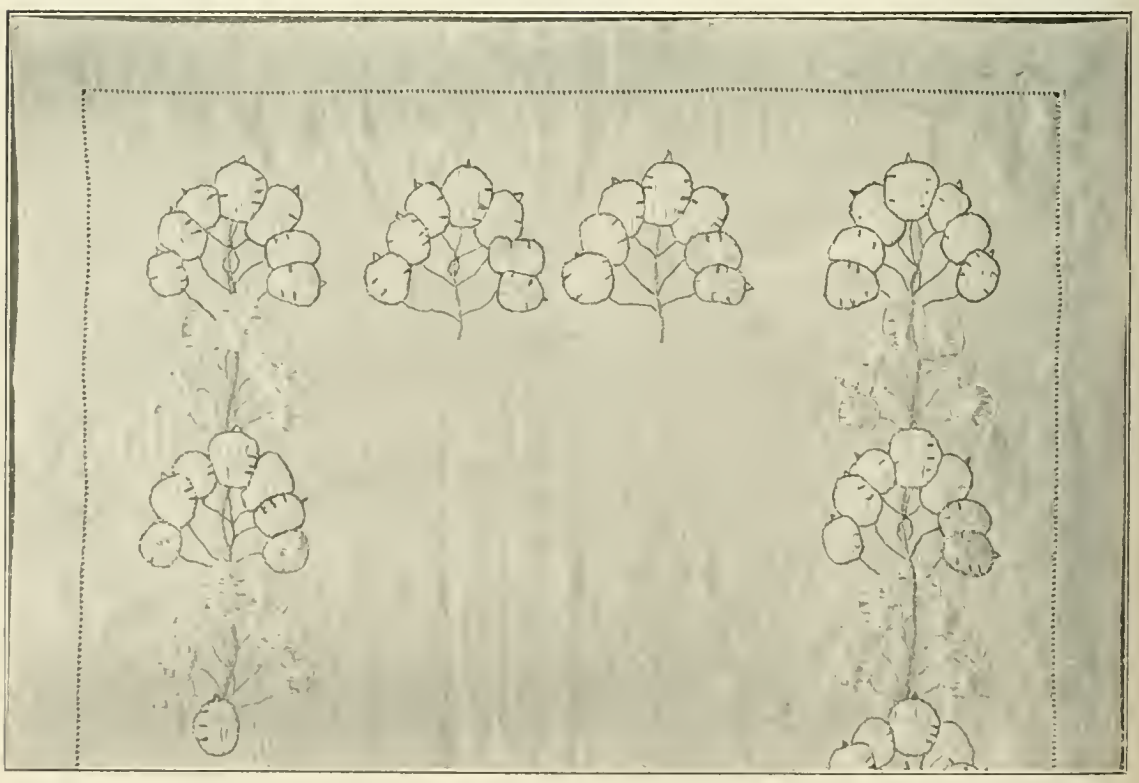
Pour le service familial, les herbes potagères, les animaux de basse-cour nous fourni-

Dessous de carafe. M.-P. VERNEUIL.

ront des sujets gais, simples et sans prétentions. Les coqs et les poules, les canards, les lapins mêlés à l'ombelle de la carotte, à la feuille du céleri, au navet, au cresson, nous inspireront autant de motifs bien appropriés.

Un arrangement peu compliqué, de belles lignes et de l'ingéniosité feront, de ces éléments vulgaires, des compositions intéressantes; plus intéressantes certes, et de beaucoup, que les broderies prétentieuses qui s'étalent d'ordinaire à cette place. Car il ne faut pas croire qu'un beau motif décoratif comporte forcément une plante noble d'aspect; les artistes du moyen âge nous en ont donné l'exemple quand, avec le cresson, le persil, le figuier ou la vigne, ils composaient ces chapiteaux ou ces frises sculptées qui font aujourd'hui notre admiration par la science d'arrangement et la beauté du style qui ont présidé à leur composition.

Pourquoi donc ne délaisserions-nous pas momentanément l'églantine ou la rose, le lis et les autres fleurs dont nous sommes rebattus, pour jeter les yeux sur les fleurs plus modestes qui nous entourent, plantes de nos champs ou de nos potagers, et qui paraissent sur nos tables. Le pissenlit, ses feuilles aux belles dentelures et ses graines si légères; l'ail et sa gracieuse floraison; la carotte et son ombelle; la fleur du concombre ou celle de nos arbres fruitiers se plieront facilement à



Chemin de table (Monnaie du Pape). DUEZ. (Maison Henry.)

nos caprices et formeront des motifs au moins aussi intéressants, en tous cas, plus neufs, plus imprévus et d'une meilleure adaptation que ceux employés le plus souvent.

Si, à ces végétations, nous voulons ajouter quelques animaux, nous n'avons encore que l'embarras du choix. Je citais plus haut les coqs, les canards et les lapins ; nous pourrons y ajouter le paon, la pintade, le faisan et les gibiers divers : lièvres, chevreuils, perdrix, cailles, bécasses, etc. On voit par là, que le champ est vaste et bien inexploré.

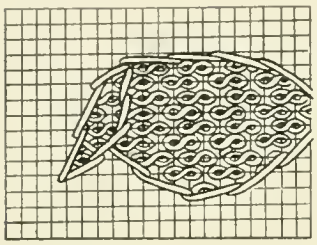
Nous donnons ici un croquis de broderie de nappe où le faisan doré et le chêne ont été utilisés. Ces motifs ou tous autres semblables peuvent s'exécuter soit au moyen de simples traits unicolores ou multicolores, soit brodés en plein. Dans ce dernier cas, des motifs beaucoup plus légers s'imposent, aussi bien pour la simplification du travail que pour le bon aspect de l'objet fini. Nous ne parlerons pas de la stylisation à faire subir aux fleurs. Nous n'avons pas la prétention de faire ici un cours d'art décoratif. Mais, repoussant l'aspect nature, on devra s'ingénier à rendre leur reproduction en broderie facile et bien compréhensible.

Les cotons et les soies de couleur nous fournissent, du reste, une gamme suffisante de tons supportant le lavage, pour que nous ne soyons pas embarrassés lors de la recherche du coloris. La technique de ces broderies est trop connue pour que nous en parlions ici ; mais il serait cependant souhaitable de voir le point de croix rejoindre le point carré tant employé en tapisserie ; car sous prétexte de broderies russes, on nous abreuve de motifs d'aspect

Iris (Frise décorative). E. COUTY.

Faisans dorés (Bordure de nappe). M.-P. VERNEUIL.

raide et cassé, uniformément exécutés en cotons rouges et bleus. Sans doute, ce point est d'une exécution simple et rapide, mais nous sommes persuadés qu'aussi simple et aussi rapide est l'exécution du chemin de table de Duez que nous donnons ici. Il est orné de « monnaies du Pape », détachant leurs disques pâles sur une toile écrue assez foncée; le trait se trouve être de deux couleurs différentes, suivant que les bouquets sont placés au premier plan ou au second. D'un ton terre de Sienne dans le premier cas, il devient presque crème et marque à peine dans les parties plus éloignées. L'effet est franc, sobre et sans prétention. La facture en est simple et l'exécution facile; trois tons de soie sont employés et suffisent pour bien écrire le motif. Nous sommes, du reste, peu partisans de la polychromie à outrance appliquée au linge de table. Une gamme simple, peu éclatante, quoique gaie, doit suffire et produire un bon résultat. C'est le cas de ce chemin de table. Et même, si nous voulons employer le point carré, nous devons en ce cas ne pas nous borner aux modèles courants d'un intérêt si limité. Une stylisation bien appropriée nous permettra d'y introduire quantité d'éléments nouveaux, fleurs ou animaux; mais, justement, cette broderie si simple exige une stylisation telle, qu'il est bien difficile, sinon impossible, d'enlever aux motifs qui doivent



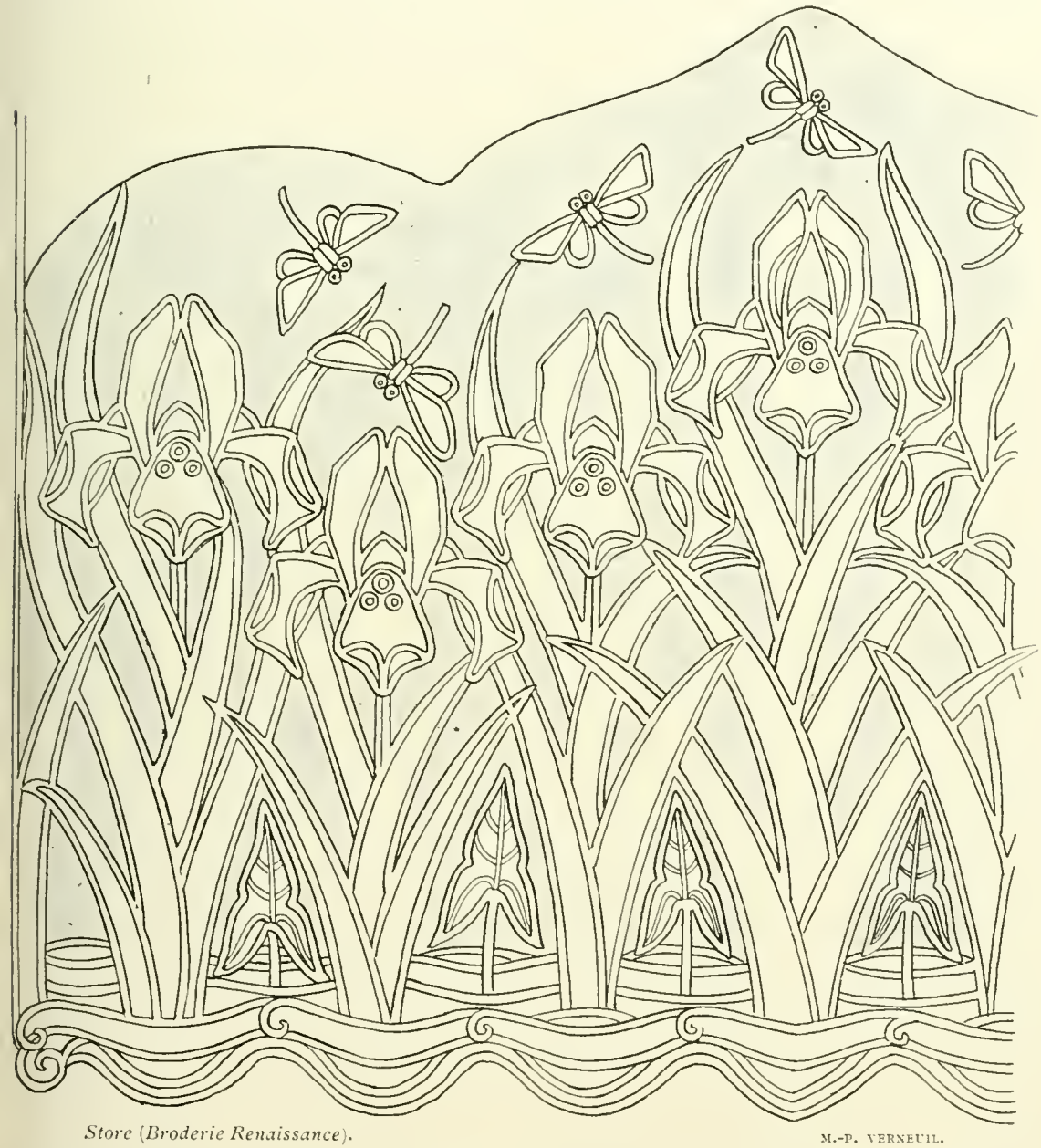
Jonquilles (Détail du point).

Dentelle renaissance (Détail). LEFÈBURE.

être reproduits par ce procédé une raideur caractéristique, dont la décoration s'accommode, faute de mieux, mais que nous verrions volontiers remplacer par une ornementation plus souple et plus élégante.

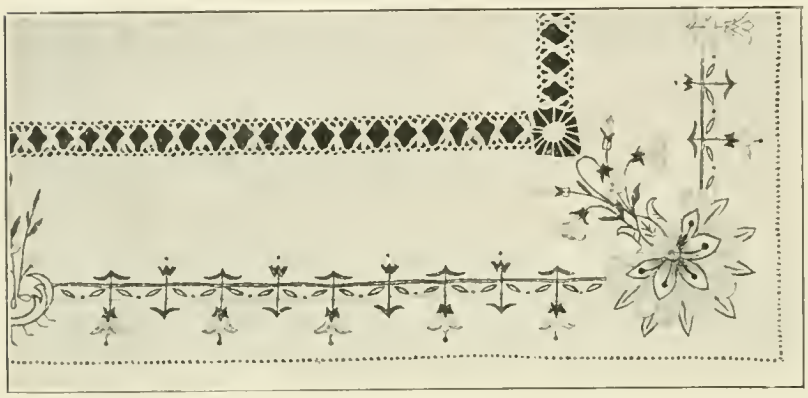
Pour des décorations plus riches, la flore et la faune nous sont offertes en entier; mais que la richesse ne soit pas une excuse au mauvais goût. Quelques tons harmonieux, un fil d'or peut-être, doivent nous contenter largement, et nous chercherons surtout la richesse dans la noblesse de nos lignes et l'ingéniosité de nos arrangements. Du reste, si la broderie simple ne peut nous suffire, d'autres procédés viennent nous offrir des ressources nouvelles.

Telle est la broderie connue sous le nom de broderie Renaissance. Procédé charmant et que son nom semble destiner à la réédition perpétuelle de pastiches ou de motifs sans grand intérêt, il ne tient qu'à nous, cependant, de le faire se plier à l'exécution d'œuvres nouvelles. Est-il besoin de rappeler la technique de ce procédé? Le dessin est reporté sur une toile à calquer; on commence par coudre, suivant ce dessin, des lacets spéciaux plus ou moins ornés formant le motif et le suivant



Store (Broderie Renaissance). M.-P. VERNEUIL.

dans toutes ses formes. L'ornement ainsi constitué, on réunit au moyen de barrettes ou de mailles les lacets du dessin: on garnit de jeux de fond divers les intérieurs de fleurs ou de feuilles, on les orne de jours, on les enrichit à loisir et suivant sa fantaisie. Terminé, le travail est séparé de la toile à calquer qui lui servit de support primitif.



Petite nappe. CAUSÉ. (Maison Henry.)

Nous donnons ici la reproduction d'un fragment exécuté qui, mieux que toute description, fait ressortir toutes les ressources de ce procédé.

Celui-ci pourra nous servir pour faire, d'après le croquis qui orne le titre de cet article, un chemin de table dont la vigne est l'élément constitutif.

Et abandonnant le linge de table, cette broderie nous mettra à même d'exécuter des rideaux aux dessins neufs et variés, pouvant ainsi se relier à la décoration générale de la pièce. Elle nous permettra de faire, d'après le croquis que nous en donnons, le bas de store, où l'iris et la libellule sont employés.

Là encore, puisque nous parlons de la décoration générale d'une pièce, la broderie nous offre ses ressources; traitée largement, on peut en tirer de puissants effets décoratifs, trop peu employés malheureusement. Usant de cotons ou de soies lavables, larges et fournis, au moyen de grands points elle peut nous permettre un décor simplifié, d'un bel aspect et d'une exécution rapide. Elle nous autorisera, par exemple, à faire courir autour d'une pièce des bordures ou des frises aux colorations douces ou joyeuses, comme les deux frises de M. Couty, que nous reproduisons ici. L'une composée de pavots, l'autre d'iris, pourront être exécutées simplement et seront d'un bon effet. Mais nous ne saurions trop recommander en ce cas la largeur dans la conception et l'exécution. C'est de la broderie formant décoration murale que nous faisons; elle doit être simple et bien écrite, d'une belle ligne et d'une sobre coloration. Traitée par aplats, un trait cernant les formes, rejetant le modelé et les détails inutiles, elle nous sera d'un fort appoint dans l'ornementation d'une pièce. Elle décorera encore des portières, de grands rideaux, des tapis de table, etc.

La broderie au passé, plus fine, nous donnera, elle, des pièces plus précieuses.

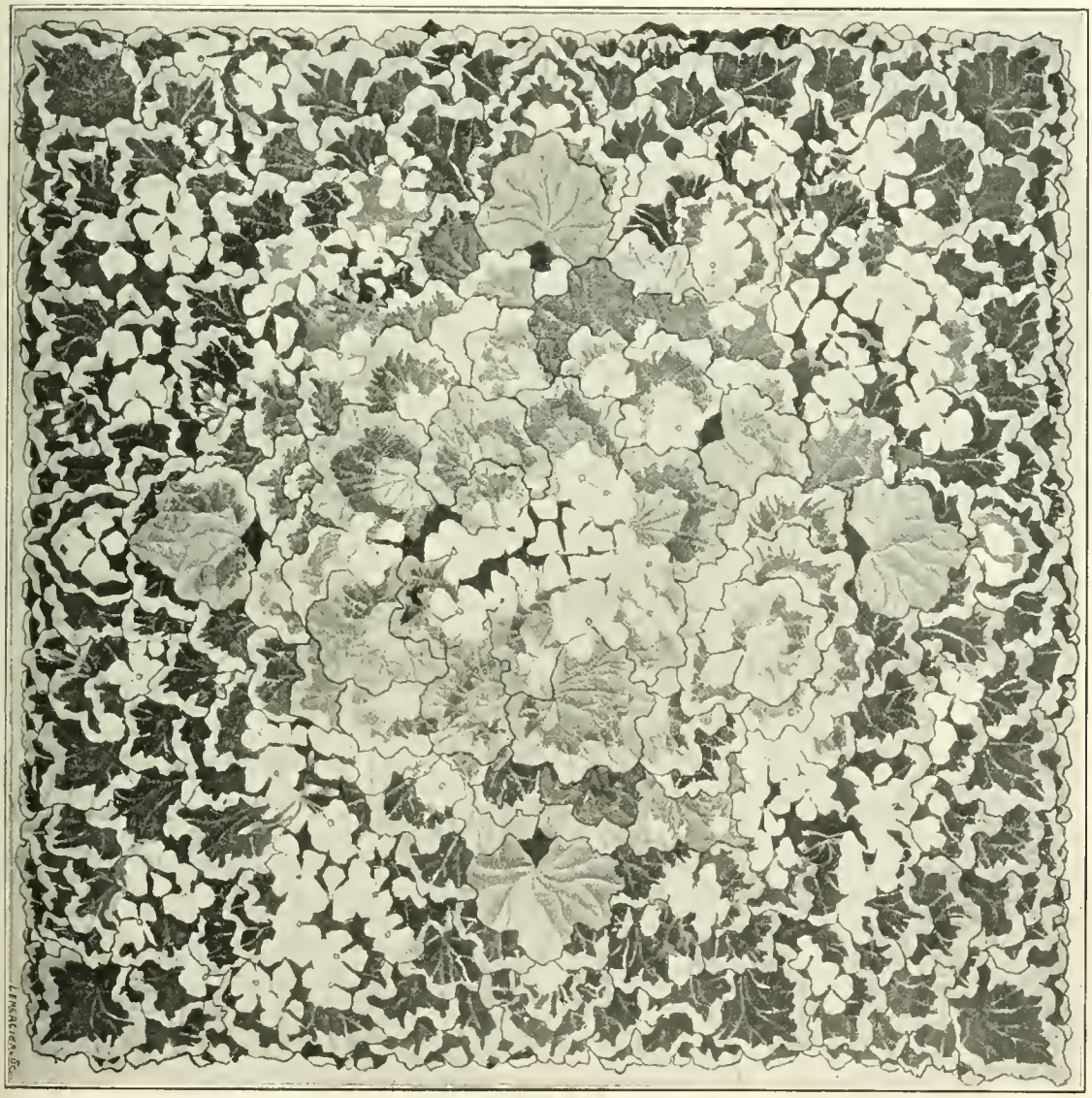
On en peut juger par le coussin orné de géraniums, de Mme Duez, ou encore par le haut de paravent du même auteur que nous reproduisons. Mais ici, la broderie, d'une exécution merveilleuse, sort un peu du domaine

Pavots (Frise décorative). E. COUTY.

de la pratique, car la difficulté et l'extrême lenteur de l'exécution en font des pièces uniques considérées plutôt comme objets d'art que comme objets d'usage courant. Or, c'est surtout sur ceux-ci que nous nous efforçons d'attirer l'attention; car c'est avec eux que nous pourrons constituer ces ensembles décoratifs facilement réalisables que nous rêvons; et non avec des éléments dont chacun exige des mois d'un labeur assidu.

On ne saurait trop s'élever contre cette fureur de productions d'objets de vitrines; car mettre à l'usage de tels chefs-d'œuvre de patience et d'exécution ne se peut pas; ce serait les gâter et les perdre d'une façon irrémédiable.

Or, pourquoi dépenser à leur profit une somme de travail considérable, alors que cette même somme de travail, mieux utilisée et d'une façon plus pratique, nous permettrait de réaliser un grand nombre de choses utiles et tout aussi intéressantes. Car dans ces objets, dans ces pièces rares, seules la difficulté et la minutie du travail les empêchent d'entrer dans la pratique. Leur composition un peu plus simplifiée et surtout leur exécution plus large en feraient facilement des objets d'usage courant. Il ne faut pas que, sous prétexte d'art moderne, on ose à peine s'asseoir sur un siège ou s'appuyer sur un coussin. Il faut que le procédé soit assez robuste pour supporter l'usage, et



Coussin (Géranium). Mme DUEZ.

l'exécution assez rapide pour que le renouvellement se puisse faire sans effort en cas de nécessité. Il faut aussi qu'il puisse rendre avec souplesse les motifs que nous avons composés.

Ce sont donc les moyens simples et expressifs qu'il nous faut rechercher; c'est pourquoi la broderie à points larges nous sera d'un grand secours. Exécutée sur de fortes toiles, sur des draps, pour la broderie d'ensembles ou la décoration murale, elle nous sera un excellent moyen d'ornementation trop peu employé, qui, s'unissant aux applications d'étoffes dont nous aurons à parler la prochaine fois, nous permettra de concevoir et de réaliser des décorations intérieures uniques, pratiques, bien en rapport avec nos besoins et nos goûts.

Il nous a été donné de voir des pièces tendues d'étoffes, des frises brodées très simplement limitant les surfaces. L'effet était charmant et bien fait pour encourager des tentatives nouvelles. Or, y a-t-il une chose plus intéressante et plus légitime que la recherche de rendre agréables les pièces que nous habitons et de les orner? Un peu plus d'initiative personnelle et moins de désintéressement ou de confiance aveugle dans le goût, le plus souvent médiocre, des arrangeurs patentés, et un grand pas sera déjà fait dans la voie nouvelle. Les heureux résultats qui suivront ces tentatives ne pourront alors que nous engager à les renouveler, à les faire plus complètes et à persévérer.

Broderie pour paravent. Mme DUEZ.

Ce que nous voudrions voir chez nous, c'est ce que nous avons pu voir en Belgique, chez M. Serrurier-Bovy, par exemple. Il expose des intérieurs complets, composés par lui, et où les meubles, les tentures, les tapis, tout enfin est conçu d'après des formules simples et nouvelles, dans des gammes gaies et chaudes.

De telles expositions donnent au public la vue de la chose exécutée, ce qui est le meilleur moyen d'en provoquer chez lui le désir et, par suite, la réalisation.

M.-P. Verneuil.

Bracelet. L.-O. ROTY.

Les Dernières Fabrications de la Monnaie de Paris

L'Hôtel des Monnaies de Paris, qui va entreprendre prochainement la fabrication de nos nouvelles espèces, est établi quai Conti depuis plus de cent ans. Le bâtiment, construit par un très habile architecte, Antoine, remplaça l'ancien Hôtel sis rue de la Monnaie, qui était devenu insuffisant. La première pierre fut posée le 30 avril 1771. La Monnaie des Médailles, séparée, dès le XVIe siècle, de l'Hôtel des Monnaies de Paris, quitta, à la Révolution, le palais du Louvre, fut transférée dans un bâtiment de la rue Guénégaud, dépendant de l'Hôtel, et constitua une administration spéciale. Ce ne fut qu'en 1832 que les deux services furent réunis, et c'est à partir de cette époque que les ateliers du quai Conti frappent les monnaies françaises et étrangères, ainsi que les médailles et les jetons de tout genre.

Modèle des nouvelles monnaies d'argent (face). L.-O. ROTY.

La troisième République a voulu avoir ses monnaies ; grâce à l'augmentation du contingent de monnaies divisionnaires attribué à la France par la convention monétaire signée au mois d'octobre dernier, des pièces d'argent aux nouveaux types seront bientôt mises en circulation.

Le génie d'Augustin Dupré qui figure sur les pièces de 100, 50 et 20 francs, un chef-d'œuvre de gravure, mais qui est déjà centenaire, et la tête de République de Merley, des pièces de 10 fr., vont être remplacées par les compositions, en cours d'exécution, de notre grand médailleur, M. J.-C. Chaplain.

L'Hercule de nos pièces de 5 francs, que l'auteur du Génie rendit si lourd et si disgracieux, la tête de République d'Oudiné de nos pièces divisionnaires d'argent, bien démodée actuellement, vont faire place à la jolie Semeuse de notre célèbre maître M. O. Roty.

Nos sous seront, aussi, modernisés par le talent si souple et si délicat de M. Daniel Dupuis. On ne verra plus cette tête de République d'Oudiné, la même que celle des monnaies d'argent, mais une jolie figure jeune, coiffée du bonnet phrygien. Au revers, se

trouvera une France casquée, assise sur les nuages et tenant le drapeau d'une main et une branche d'olivier de l'autre; un petit génie, personnifiant le Travail, complètera cette composition.

On sait quelle faveur eut dès le début, auprès des gens de goût, la jolie Semeuse, qui marchant fière et alerte, aux premiers rayons du soleil, jette à pleines mains les semences du progrès et de la civilisation. Cette Semeuse, une véritable trouvaille, figurera sur la face de notre nouvelle monnaie d'argent.

Projets pour le revers des nouvelles monnaies d'argent. L.-O. ROTY.

Monnaie d'or du Chili. L.-O. ROTY.

Le sujet du revers a subi plusieurs modifications.

L'artiste avait d'abord songé au flambeau de la Science, posé sur une branche d'olivier; il modifia cette composition, qui fut remplacée par des balances, dans lesquelles est passée une branche d'olivier; puis, nouveau changement, les balances disparurent et une branche d'olivier, une branche de chêne réunies à des épis, accompagnèrent seules les inscriptions. Les nouvelles pièces de 50 centimes en cours de fabrication, n'auront qu'une simple branche d'olivier au revers, avec les légendes. On pourra se rendre compte des modifications apportées au sujet du revers, par les gravures données ici, faites d'après les modèles en plâtre actuellement exposés dans la grande salle du Musée de la Monnaie.

Bien des personnes ignorent que notre atelier monétaire de Paris, qui doit transformer nos monnaies, bien vieillottes, en nouvelles espèces plus modernes, ne se charge pas seulement de la frappe de notre numéraire national. De nombreux pays étrangers se sont adressés à lui pour la fabrication de leurs monnaies. Le *deuxième Rapport au Ministre des Finances*, qu'a publié récemment M. A. de Foville, directeur de la Monnaie, donne les renseignements les plus précieux sur la faveur dont jouissent à l'étranger les ateliers du quai Conti. Bien souvent aussi ces pays ont été en même temps tributaires de l'art français. Ainsi les gourdes, les pièces de 50, 20 et 10 centièmes de gourde (argent), de deux et d'un centième (bronze), fabriquées pour Haïti, en 1881 et plus tard, sont l'œuvre du médailleur M. Roty et du graveur La Foresterie. Les quelques pièces de 100 francs de Monaco, faites dans ces dernières années, sont du même maître; son effigie du prince Albert Ier a remplacé celle du prince Charles III, par M. Ponscarme. Ce

Monnaie d'argent du Chili. L.-O. ROTY

délicat profil de jeune fille que l'on admire sur les 20 et 10 pesos d'or du Chili, monnaies qui valent les plus jolies médailles modernes, cet

aigle aux ailes éployées des pesos et pièces divisionnaires, sont aussi à ranger dans l'œuvre de M. Roty ; ces monnaies font honneur au graveur par leur haute valeur artistique.

C'est M. Tasset qui a exécuté les coins des monnaies frappées en 1891 pour la République Dominicaine ; toutes pièces du système monétaire français.

L'effigie de Ménélik sur ses talari et ses guerches, a été gravée par M. Lagrange, ancien graveur de la Monnaie. Cette figure du « roi des rois » d'Ethiopie est singulièrement énergique; au revers de toutes ses monnaies, se trouve le lion couronné, armes du prince. Le souverain abyssin, qui paraît être un amateur de notre art national, a confié, cette année, l'établissement de nouveaux coins à M. J.-C. Chaplain. Ces coins sont presque terminés; ils auront à peu près les mêmes types que les anciens.

République casquée. L.-O. ROTY.

Les autres monnaies étrangères frappées à l'Hôtel des Monnaies, dans ces dernières années, sont loin de valoir, au point de vue de l'art, celles dont nous avons parlé ; quelques-unes sont même dénuées de toute recherche artistique : telles sont les monnaies du Maroc, les 20, 10 et 5 lepta en nickel de la Grèce, les 10 et 5 centavos en nickel de la Bolivie. Seules, tranchent les roubles et pièces divisionnaires d'argent, dont la fabrication totale a été confiée à notre atelier monétaire.

L'effigie du tsar Nicolas II, gravée par un artiste russe, ne manque pas de valeur.

Dans ces dernières années, la Monnaie de Paris a frappé des monnaies spéciales à ses colonies ou à ses pays de protectorat, l'Indo-Chine, la Tunisie, la Grande-Comore, et des bons de caisse en nickel pour les îles de la Réunion et de la Martinique. La république assise des piastres et autres pièces de l'Indo-Chine, par Albert Barre, l'ancien graveur général, ne répond plus au goût moderne. Le *cent* de cette colonie, gravé en 1896 par M. Daniel Dupuis, est une des plus jolies conceptions de l'artiste, qui a su encadrer dans une composition le trou percé dans chaque pièce ; la France qui protège sa jeune colonie est d'un sentiment délicat.

Le choix d'un sujet pour les bons de caisse de l'île de la Martinique (1 franc et 50 centimes, nickel), offrait de singulières difficultés. M. Borrel a su en triompher et l'on doit reconnaître que l'artiste a donné à ces pièces une grande originalité; le buste de cette belle mulâtresse, comme type monétaire, est une des plus heureuses créations.

Veut-on quelques chiffres pour indiquer l'activité toujours croissante de la Monnaie de Paris? Le montant des fabrications françaises et étrangères avait dépassé 33 millions en 1894 et 158 millions en 1895. L'année dernière, elles ont presque atteint le chiffre énorme de 240 millions. Pour les six premiers mois de cette année, le chiffre de 171 millions a été dépassé!

Monnaie d'argent de Ménélik. LAGRANGE.

Bon de caisse de la Martinique. BORREL.

Cent de l'Indo-Chine. DANIEL-DUPUIS.

Les travaux exécutés à la Monnaie ne sont pas, nous l'avons dit, exclusivement monétaires; ses ateliers frappent aussi les médailles de tout genre que leur commandent les administrations et les particuliers; elle en avait le monopole de fabrication jusqu'à ces dernières années. On peut se procurer, à un tarif fixe, certaines médailles dont les coins appartiennent à l'administration.

Jamais les œuvres de nos graveurs n'ont été plus en faveur, et à juste titre, auprès du public. Les commandes ont afflué à la Monnaie; une des médailles mises en vente, celle de la *Visite des Souverains Russes en France* de M. J.-C. Chaplain, a atteint un chiffre de frappe énorme, bien justifié d'ailleurs par sa valeur artistique et par son intérêt historique.

Médaille commémorative de la visite des Souverains russes en France. J.-C. CHAPLAIN.

Les étrangers ne sont plus maintenant les seuls à apprécier, comme elles le méritent, les productions de nos médailleurs.

Un rapide aperçu sur les médailles parues dans ces dernières années, permettra de se rendre compte du développement considérable qu'a pris cet art mineur en France dans ces dernières années.

Médaille commémorative de l'élection de M. Casimir-Perier à la Présidence de la République. J.-C. CHAPLAIN.

On peut constater que cette renaissance de la médaille a coïncidé avec le redoublement d'activité de notre atelier monétaire.

L'*Art et Décoration* a publié, il y a quelques mois déjà, un intéressant article de M. L. Bénédite, sur les œuvres de M. L.-O. Roty. L'auteur a fort justement rendu hommage à la haute valeur de l'artiste, dont les premiers travaux ont été une véritable révélation et ont été le point de départ d'une nouvelle Renaissance. Tout le monde connait cette jolie plaquette du *Club Alpin français*, frappée en 1889; la Science montre à un Alpiniste le chemin qu'il doit suivre, sujet d'un sentiment profond. Une autre plaquette, d'un style bien délicat, fut exécutée par l'artiste, pour distribuer à ses amis; le sujet, qui rappelle certaines œuvres de la plus belle période de la Renaissance, nous montre une jeune femme, vêtue à l'antique, assise sous un arbre, lisant un livre ouvert sur ses genoux; le tout respire un air de tranquillité sereine. Le joli bracelet, frappé en plaquette, pour le *Centenaire de 1789*, est une des plus charmantes compositions en ce genre. A partir de 1890, le grand talent du médailleur s'imposant sans conteste, les balanciers de la Monnaie fabriquèrent successivement les médailles pour *l'Inauguration de la Préfecture du Rhône, la Chambre de Commerce de Lyon, l'Exposition française de Moscou, la Chambre de Commerce de Paris, les Assurances mutuelles de Rouen, etc.* La nouvelle *Médaille de mariage*, qui a si heureusement remplacé les vieilles pièces, bien démodées, dont la Monnaie possédait les coins, a rapidement gagné auprès du public l'estime qui lui était due. Parmi les dernières plaquettes du maître, on peut citer celles aux bustes de *M. Julien Girard, proviseur du lycée Condorcet*, de *M. Henry Lozé, préfet de Police*, de *M. L.-A. Collin*, de *M. Jules Cambon, gouverneur général de l'Algérie*, de *M. Stéphane Dervillé, président du Tribunal de Commerce de la Seine*, de *M. Angelo Mariani* et du *Cinquantenaire de la Maison Christofle*.

L'année 1896 a été particulièrement privilégiée. Treize médailles ou plaquettes de M. Roty ont paru successivement, entre autres les trois médailles religieuses de la *Vierge, Jeanne d'Arc* et *Sainte-Geneviève*, et les plaquettes de *M. Gaston Boutmy, directeur de l'École des Sciences Politiques*, et de la *Visite à Versailles*. On sait que des exemplaires de cette dernière plaquette furent offerts à LL. MM. Nicolas II et l'Impératrice Alexandra, lors de leur visite au palais, le 8 octobre 1896.

Médaille commémorative de la pose de la première pierre du pont Alexandre-III. DANIEL DUPUIS.

M. J.-C. Chaplain semble affectionner le procédé de la fonte pour les portraits; il est indiscutable que le modelé peut être mieux rendu et avec plus de douceur; le procédé de la frappe ne saurait, d'ailleurs, être employé pour des pièces de grand module, il ne permet pas les retouches sur les épreuves, retouches qui leur donnent un caractère plus artistique. Aussi, le nombre de ses médailles frappées, à portraits, est-il moins important que les fontes. L'admirable science du modelé, que possède le maître, est surtout remarquable dans les médailles frappées à l'effigie de *M. Charles Hermite, membre de l'Académie des Sciences,*

Les travaux exécutés à la Monnaie ne sont pas, nous l'avons dit, exclusivement monétaires; ses ateliers frappent aussi les médailles de tout genre que leur commandent les administrations et les particuliers; elle en avait le monopole de fabrication jusqu'à ces dernières années. On peut se procurer, à un tarif fixe, certaines médailles dont les coins appartiennent à l'administration.

Jamais les œuvres de nos graveurs n'ont été plus en faveur, et à juste titre, auprès du public. Les commandes ont afflué à la Monnaie; une des médailles mises en vente, celle de la *Visite des Souverains Russes en France* de M. J.-C. Chaplain, a atteint un chiffre de frappe énorme, bien justifié d'ailleurs par sa valeur artistique et par son intérêt historique.

Médaille commémorative de la visite des Souverains russes en France. J.-C. CHAPLAIN.

Les étrangers ne sont plus maintenant les seuls à apprécier, comme elles le méritent, les productions de nos médailleurs.

Un rapide aperçu sur les médailles parues dans ces dernières années, permettra de se rendre compte du développement considérable qu'a pris cet art mineur en France dans ces dernières années.

Médaille commémorative de l'élection de M. Casimir-Perier à la Présidence de la République. J.-C. CHAPLAIN.

On peut constater que cette renaissance de la médaille a coïncidé avec le redoublement d'activité de notre atelier monétaire.

L'*Art et Décoration* a publié, il y a quelques mois déjà, un intéressant article de M. L. Bénédite, sur les œuvres de M. L.-O. Roty. L'auteur a fort justement rendu hommage à la haute valeur de l'artiste, dont les premiers travaux ont été une véritable révélation et ont été le point de départ d'une nouvelle Renaissance. Tout le monde connaît cette jolie plaquette du *Club Alpin français*, frappée en 1889; la Science montre à un Alpiniste le chemin qu'il doit suivre, sujet d'un sentiment profond. Une autre plaquette, d'un style bien délicat, fut exécutée par l'artiste, pour distribuer à ses amis; le sujet, qui rappelle certaines œuvres de la plus belle période de la Renaissance, nous montre une jeune femme, vêtue à l'antique, assise sous un arbre, lisant un livre ouvert sur ses genoux; le tout respire un air de tranquillité sereine. Le joli bracelet, frappé en plaquette, pour le *Centenaire de 1789*, est une des plus charmantes compositions en ce genre. A partir de 1890, le grand talent du médailleur s'imposant sans conteste, les balanciers de la Monnaie fabriquèrent successivement les médailles pour *l'Inauguration de la Préfecture du Rhône*, *la Chambre de Commerce de Lyon*, *l'Exposition française de Moscou*, *la Chambre de Commerce de Paris*, *les Assurances mutuelles de Rouen*, *etc.* La nouvelle *Médaille de mariage*, qui a si heureusement remplacé les vieilles pièces, bien démodées, dont la Monnaie possédait les coins, a rapidement gagné auprès du public l'estime qui lui était due. Parmi les dernières plaquettes du maître, on peut citer celles aux bustes de *M. Julien Girard, proviseur du lycée Condorcet*, de *M. Henry Lozé, préfet de Police*, de *M. L.-A. Collin*, de *M. Jules Cambon, gouverneur général de l'Algérie*, de *M. Stéphane Dervillé, président du Tribunal de Commerce de la Seine*, de *M. Angelo Mariani* et du *Cinquantenaire de la Maison Christofle*.

L'année 1896 a été particulièrement privilégiée. Treize médailles ou plaquettes de M. Roty ont paru successivement, entre autres les trois médailles religieuses de la *Vierge*, *Jeanne d'Arc* et *Sainte-Geneviève*, et les plaquettes de *M. Gaston Boutmy, directeur de l'École des Sciences Politiques*, et de la *Visite à Versailles*. On sait que des exemplaires de cette dernière plaquette furent offerts à LL. MM. Nicolas II et l'Impératrice Alexandra, lors de leur visite au palais, le 8 octobre 1896.

Médaille commémorative de la pose de la première pierre du pont Alexandre-III. DANIEL DUPUIS.

M. J.-C. Chaplain semble affectionner le procédé de la fonte pour les portraits; il est indiscutable que le modelé peut être mieux rendu et avec plus de douceur; le procédé de la frappe ne saurait, d'ailleurs, être employé pour des pièces de grand module, il ne permet pas les retouches sur les épreuves, retouches qui leur donnent un caractère plus artistique. Aussi, le nombre de ses médailles frappées, à portraits, est-il moins important que les fontes. L'admirable science du modelé, que possède le maître, est surtout remarquable dans les médailles frappées à l'effigie de *M. Charles Hermite, membre de l'Académie des Sciences,*

exemplaires en ont été frappés tout récemment à la Monnaie.

Le plus fécond parmi les jeunes médailleurs de notre école moderne, M. F. Vernon, a su donner aux sujets les plus difficiles à rendre un caractère réellement artistique.

Ses médailles frappées, la *Bicyclette*, l'*Union des Yachts français*, les *Carabiniers de l'Ile-de-France*, la *Société le Pistolet* en sont la preuve. M. Vernon excelle dans la composition d'un sujet allégorique; il sait lui donner ce style fin et délicat qui est un des caractères de notre génie national. Sur ses médailles du *Mariage du duc d'Orléans* et de *M. Delaunay-Belleville*, les personnages ont un aspect très vivant. Cette dernière œuvre sera certainement fort appréciée par les gens de goût.

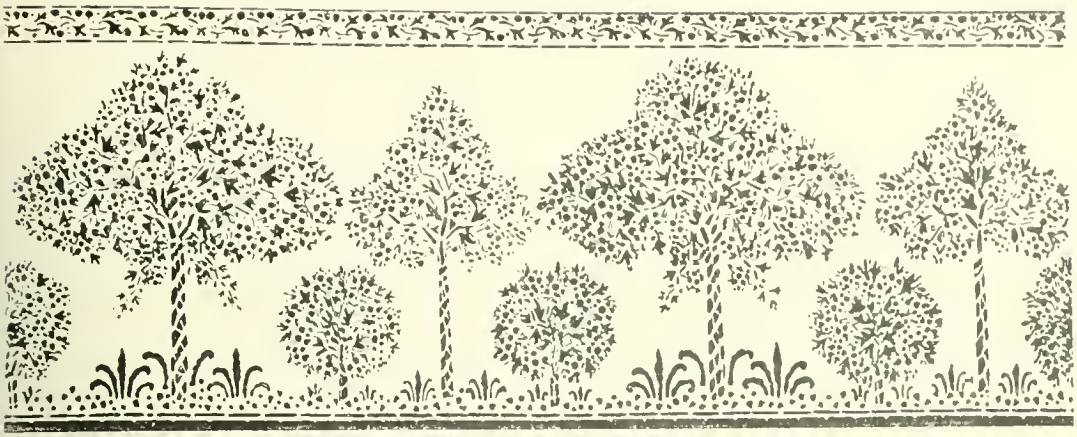
Médaille de M. Delaunay-Belleville, Président de la Chambre de Commerce de Paris. F. VERNON.

Un sculpteur lillois, récemment revenu de l'Ecole de Rome, M. Lefebvre, est l'auteur de quelques médailles. Nous citerons la Société des *Peigneurs de Roubaix* et la *Chambre de Commerce de Roubaix*; conçues dans le style franco-flamand, elles sont déjà un heureux début pour le jeune artiste.

Nous avons indiqué rapidement les principales médailles frappées à la Monnaie de Paris pendant ces dernières années; nous devons ajouter que la gravure des coins, qui nécessite autant de talent que de connaissances techniques, a été presque toujours exécutée par M. Tasset, dont la haute valeur comme artiste mécanicien est universellement appréciée.

F. MAZEROLLE

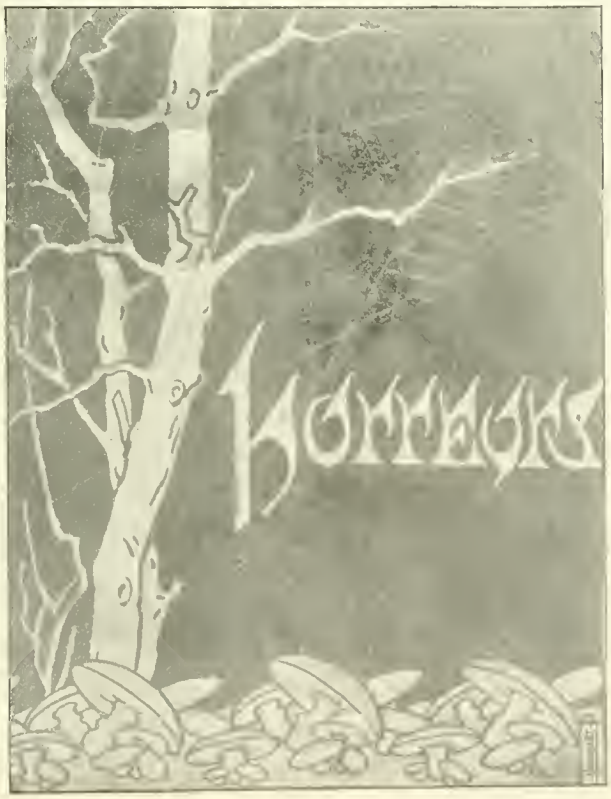
Plaquette. MOUCHON.



Frise au pochoir. Mlle DOZOUI

L'Exposition des travaux d'élèves à l'Ecole Guérin

Pour peu qu'on s'intéresse à l'avenir de nos industries artistiques, on sait ce qu'est l'École normale d'enseignement du dessin, fondée, il y a seize ans, par l'architecte Guérin. La première notoriété lui est venue des succès qu'elle a remportés, dans ses dix premières années d'existence, aux divers examens qui ouvrent à la jeunesse artistique la carrière de l'enseignement du dessin dans les écoles officielles. Un relevé des professions occupées par les anciens élèves de l'École, publié dans le petit volume où son directeur vient de condenser son histoire, nous apprend que, dans ces dix années, elle a fait diplômer *plus de cent jeunes gens* des deux sexes, qui professent aujourd'hui dans les établissements de l'État, de la Ville de Paris et de certaines municipalités provinciales.

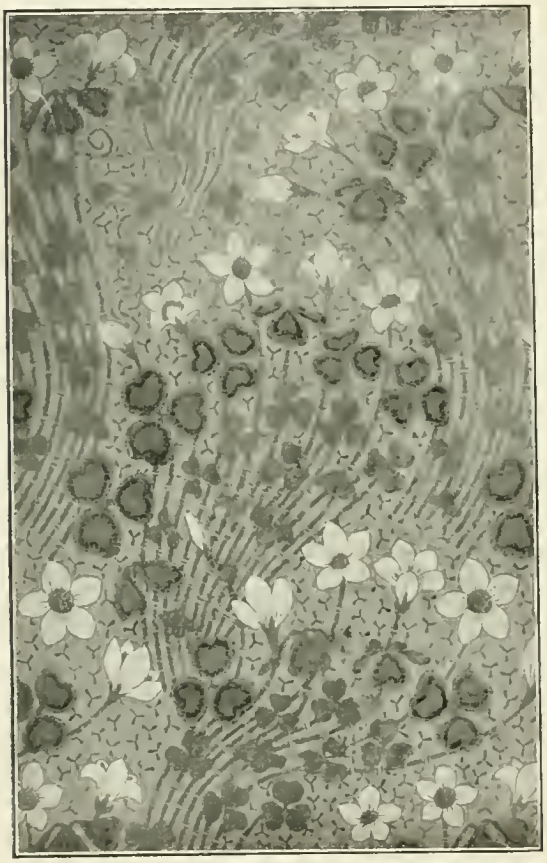


Reliure. LAUGIER.

Cette spécialité avait suscité force ennemis à l'École Guérin. On lui reprocha de préparer ses élèves beaucoup moins à la pratique du dessin d'art appliqué qu'à un diplôme qui leur fournissait, sans doute, un gagne-pain, mais ne les instruisait nullement à former de bons et utiles auxiliaires pour les industries françaises relevant de l'art.

La direction s'émut de ces critiques : elle comprit qu'il y avait mieux à faire, en effet, que de créer des professeurs de dessin; elle s'évertua, dès lors, à modifier ses programmes dans le sens qui lui était indiqué; elle les adapta méthodiquement, graduellement, aux débouchés que l'évolution des industries artistiques, hâtée par des nécessités impérieuses, allait ouvrir aux jeunes gens, dans la céramique, dans le papier peint, dans le meuble et dans toutes les branches de la fabrication des tissus.

Elle s'adjoignit des maîtres éprouvés. On sait que le haut enseignement du dessin est professé à l'École Guérin par un artiste aussi consciencieux que délicat, aussi érudit qu'inventif, M. Luc-Olivier Merson, et que l'ensei-



Étoffe soie (motif l'oxalide). MARENVILLIERS.

gnement de la composition décorative, celui qui résume et féconde, en les dirigeant vers des résultats pratiques, tous les autres, a pour professeur, rue Vavin, M. Grasset. Ce que vaut cet enseignement, nos lecteurs ont pu l'apprécier, cette année, dans notre premier numéro. Ils y ont vu comment des jeunes gens, des jeunes filles, au bout de deux années seulement de cours d'études, apprenaient à inventer pour leur compte, à créer en vue de telle ou telle matière, de telle ou telle industrie, des motifs déjà personnels, si personnels même que des fabricants parisiens n'hésitaient pas à mettre au concours, entre les élèves de l'École, des compositions dont ils lançaient aussitôt dans le public les résultats industriellement reproduits et commercialisés.

Sur toute la jeunesse artistique dont l'objectif est la production de dessins pour l'art industriel, l'École exerce à présent une si puissante attirance que le chiffre de ses élèves s'est élevé, cette année, à *cent treize*, dont cinquante et un ont été admis gratuitement. Si l'on se reporte aux succès que leurs prédécesseurs ont obtenus depuis six ans, aux différents concours ouverts par l'initiative privée ou publique, à ceux de l'Union centrale des Arts Décoratifs, de la Société d'encouragement à l'Art et à l'Industrie, des grands magasins du Louvre, on ne sera pas surpris de ce chiffre. On s'en étonnera moins encore si l'on réfléchit que l'industrie a fait des situations très sortables, dans les deux ou trois ans qui viennent de s'écouler, à bon nombre des anciens élèves de l'École, et que certains, M. Tony Sel-

Vase grès. Mlle CHAPUIS.

mersheim par exemple, se sont signalés à l'attention publique, en dépit de leur jeunesse, par des travaux de premier ordre.

La médaille, il est vrai, a son revers, et de tels succès n'ont pas été sans créer à cet éta-

blissement, si actif et vivifié par un enseignement si lucide, des jalousies parmi les écoles rivales, parmi celles que la Ville de Paris a groupées sous sa tutelle officielle et qu'elle entretient, pour la plupart, à grands frais, sans en tirer toujours des résultats qui la dédommagent de ces frais. La subvention de 4,000 francs qu'elle avait accordée jusqu'ici, non sans peine, mais avec régularité toutefois, à l'École Guérin, n'a pas été votée cette année. On reviendra, à n'en pas douter, sur cet oubli trop criant pour être indéfiniment prolongé. Mais le symptôme est fâcheux; il dénote, de la part des détracteurs de l'École, une rancune tenace que la gratuité si libéralement accordée, dans cet établissement, aux enfants des classes pauvres, devrait rendre impuissante sur une assemblée municipale vraiment démocratique.

De ce fait, voilà l'École en péril. Si modique que soit son budget, restreint à un loyer de 6,000 francs, aux frais courants d'entretien, d'éclairage, de chauffage et de modèles — car ses maîtres, animés d'un esprit de sacrifice et d'un dévouement désintéressé à leur tâche, dont l'exemple est trop rare pour n'être pas hautement signalé, ne reçoivent aucun traitement — l'établissement n'a pu boucler son budget. Ses dépenses ont excédé de 13,000 francs ses maigres et précaires recettes, et, si la manne officielle ne tombe pas en temps voulu sur sa caisse, l'initiative privée sera seule capable de maintenir ouverte l'École. Elle y travaille d'ailleurs. Une souscription vient de s'ouvrir, dont les industriels n'ont pas eu seuls la pensée. Puisse-t-elle aboutir sans tarder et permettre à l'École de fournir, contre vents et marées, une croisière nouvelle marquée par autant de réussites que les autres !

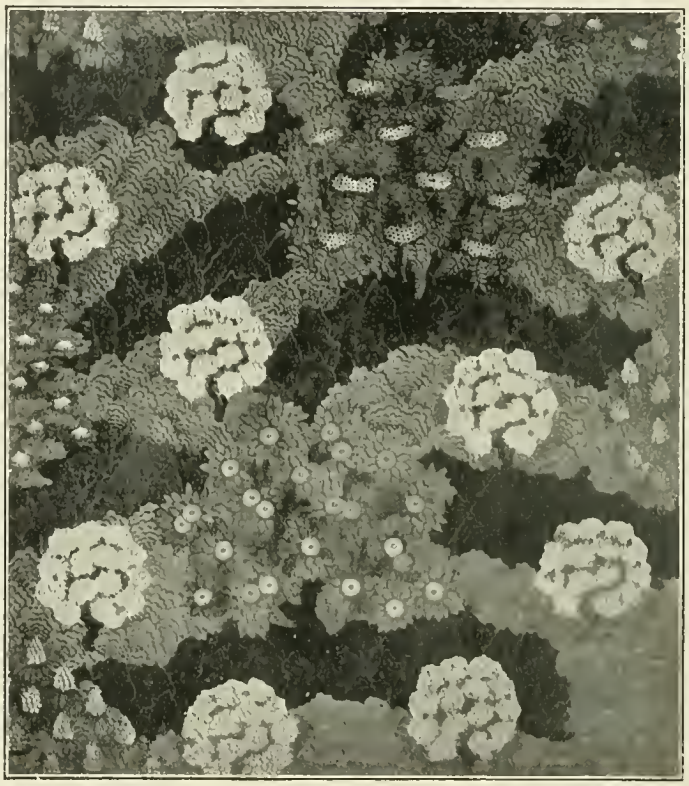
Grille fer forgé. MOUCHOT.

En attendant, l'établissement reste ouvert au public, pour l'exposition annuelle des travaux exécutés, au cours du dernier exercice, par les élèves des différentes classes de l'École, et cette exposition, comme celle de l'an passé, est singulièrement instructive. Étudiée avec soin, elle révèle, semble-t-il, un ensemble d'efforts encore plus heureux, une vitalité encore plus créatrice et, au point de vue pratique, plus féconde que les expositions précédentes.

Je ne m'attacherai, dans le rapide compte-

rendu que je vais essayer d'en donner, qu'aux travaux d'ordre décoratif exécutés en vue des arts appliqués, et, parmi ces travaux, qu'à ceux où toutes les exigences du métier ont été le mieux prevues et le plus rigoureusement observées.

Une des séries de travaux, où les résultats obtenus sont de ceux qui satisfont pleinement, est celle de la tenture. Nous avions déjà vu, l'an dernier, de Mlles Fayolle, Audic et Dusset, des motifs d'ornementation pour étoffes, ingénieusement raccordés et d'une tonalité harmonieuse, avec des jeux de fonds très soignés. Nous retrouvons les mêmes qualités, cette année, dans une série de motifs de tenture exécutés sur ce thème : ornement et chevaux combinés. Mlle Mangin semble avoir été la mieux inspirée, par la façon dont elle a compris l'animal et dont elle l'a relié au motif d'ornement. Il faut louer également, dans ce projet, le choix des tons, qui dénote un œil délicat, et leur simplicité, tout à fait conforme aux nécessités bien comprises de la fabrication. Les mêmes qualités se retrouvent, avec un sens très fin du pittoresque, dans un projet de dessus de table en marqueterie, composé par la même élève : des renards dans une forêt de sapins.



Étoffe d'ameublement. Mlle MARCELLE GAUDIN.

Le même motif de tenture (ornement et chevaux combinés) a été traité par deux ou trois autres élèves avec goût. Le projet de Mlle Kastner, où l'animal est ingénieusement stylisé, mériterait une mention spéciale, si l'élève, à qui le temps sans doute a manqué, l'avait complété par l'indispensable jeu de fonds dont ces compositions ne sauraient se passer.

A signaler enfin, sur le même thème, une série de petites frises au pochoir, exécutées par des élèves de seconde année.

L'étoffe imprimée nous a valu toute une suite de motifs qui peuvent passer pour les meilleurs travaux peut-être de l'année, et dont le sujet consistait en un raccord d'arbres en sautoir. Rarement j'ai vu créations d'élèves si complètes et si scrupuleusement étudiées dans le détail. Les projets de Mlles Fayolle et Cadiou, sans être les seuls qui méritent d'être loués, m'ont paru tout à fait dignes de remarque.

Parmi les applications de la plante à l'étoffe, les compositions bien ordonnées et gracieuses sont en nombre, mais je les trouve en somme plutôt faites pour l'impression que pour le tissage. Tel motif dont on demandait aux élèves de faire une étoffe de soie, nous donne infiniment plus la sensation de l'imprimé sur cretonne que de la soie tissée. A quoi servent aujourd'hui les étoffes de soie ? Surtout au rideau ou à la robe. Il importe donc au créateur du dessin de se rendre compte d'avance, pour l'étoffe de soie, de la destination précise qu'il y attache et, suivant qu'il songera davantage au rideau ou davantage à la robe, d'agrandir ou de diminuer son motif. Les motifs exposés rue Vavin me paraissent, en général, trop grands pour la robe ou trop petits pour rideaux.

J'ai déjà mentionné le dessus de table en marqueterie de Mlle Mangin. Il en est, sur

d'autres thèmes, de charmants. Celui de Mlle Durand, qui nous montre des aigles planant, dans une gorge rocheuse, sur un semis d'arbres isolés, est aussi séduisant, pour la combinaison des couleurs que pour l'instinct pittoresque.

Une frise au pochoir sur un motif de paysage a donné aussi des résultats excellents. J'ai goûté, entre autres, très vivement le projet de M. Payen et celui de Mlle Dozoul.

Dans les travaux du fer, un motif traité d'une manière très souple, avec une intelligence raisonnée de la matière, par M. Mouchot, je crois. Dans les compositions de céramique, une tendance manifeste à donner à la poterie de grès une décoration qui se traduirait avec un réel bonheur en verre gravé à plusieurs couches. Le vase, en forme de calice, de M. Mouchot s'y prêterait en particulier d'une façon tout à fait heureuse. A signaler, à côté de ce vase, les projets de Mlles Henning et Cléry, de MM. Schneider et Pierre Selmersheim.

Le vitrail a fourni quelques compositions très bien comprises au point de vue du dessin et d'une mise en plombs très pratique. On y peut critiquer l'échelle un peu trop grande des motifs et la prédilection qui se manifeste, en couleur, pour l'emploi de tons bleus et de tons verts qui n'ont rien d'agréable pour l'œil, et que le premier soin du fabricant de vitraux serait certainement d'écarter.

Parmi les travaux de seconde et de première année, on voit enfin sans déplaisir une série de frises au pochoir, dont la tête humaine, simplifiée sous forme de masques, a dicté le motif. Il ne faut juger ces essais que comme des exercices de classe. Tels quels, ils présentent toutefois de l'intérêt, de même qu'une série d'alphabets, composés par des débutants.

J'en ai dit assez, j'imagine, pour montrer que l'École Guérin est en voie de progrès, plus que jamais. Nulle part, les dons instinctifs des jeunes gens ne sont cultivés avec plus d'esprit de suite, plus de méthode, et ne recoivent une éducation plus propre à faire d'eux, pour les industries nationales, des collaborateurs chez lesquels le goût et le sens pratique iraient de pair avec l'esprit inventif.

THIÉBAULT-SISSON.

Table marquetterie. Mlle DURRAND.

LES BIJOUX DE M. LALIQUE

Nous reproduisons sur notre planche en couleurs plusieurs projets de bijoux de M. Lalique. On sait, par les exemples que les Salons des Champs-Élysées ont mis sous les yeux de tous, quel est l'imprévu et la séduction des motifs que compose cet artiste. On ne saurait trop féliciter M. Lalique de s'être appliqué à donner une allure nouvelle au bijou, et surtout d'avoir voulu allier le luxe à la sobriété. Il se préoccupe d'assembler des tonalités discrètes, où l'emploi des pierres acquiert un prix particulièrement rare, par leur choix, la place qu'elles occupent et la modération avec laquelle on en use. M. Lalique se sert beaucoup des émaux — émaux translucides, cloisonnés ou champlevés — qui lui fournissent d'heureux effets de couleurs; et ainsi se trouve réalisée la véritable parure, qui enrichit et rehausse la toilette sans éclats excessifs et continus.

Boucle de Ceinture. LALIQUE.

Une autre qualité rattache encore M. Lalique à la tradition de nos bons joailliers : c'est la destination personnelle qui a présidé à la recherche ornementale dans un grand nombre de ses travaux. Il est bien certain, en effet, qu'un bijou bien compris doit participer du caractère de la femme qui le portera. On sait, en particulier, que M. Lalique a beaucoup travaillé pour Mme Sarah Bernhardt; et peut-être est-il permis de découvrir là la raison de ces aspects un peu âpres et étranges que révèle parfois son art, et qui constituent le seul reproche qu'on puisse lui adresser.

M. Lalique cherche toujours avec grand soin la forme d'ensemble de ses bijoux, et il use abondamment, pour les détails d'ornementation, de la plante et de la fleur, auxquelles son interprétation sait laisser de libres mouvements et une élégante souplesse.

G. S.

CONCOURS DE JANVIER

UN MIROIR A MAIN

Un miroir à main doit nécessairement être léger et maniable : il importe que son cadre, supposé en bois de noyer poli, n'ait pas d'ornements trop saillants qui risqueraient de déchirer les étoffes ou de blesser les mains.

La forme de la glace à biseau, rectangulaire ou carrée, ronde ou ovale, est laissée au choix des concurrents. Ce panneau de bois qui masque l'envers de la glace, sera décoré, mais devra être rendu mobile pour faciliter le montage.

On prendra pour thème de la décoration du cadre, le nénuphar, et les concurrents s'appliqueront à trouver un contour artistique en faisant emploi de la feuille, du bouton et de la fleur.

Le miroir, dans sa plus grande dimension, n'excédera pas vingt-cinq centimètres, manche non compris.

Les concurrents devront donner à moitié de l'exécution la face et le revers.

Trois prix seront décernés : le premier de 75 fr., le second de 50 fr., le troisième de 25.

Les projets devront être déposés, avant le 25 janvier, à la Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette.

S. A. de l'Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe, Direct., 152, rue de Vaugirard, Paris. EMILE LÉVY, *Éditeur-gérant.*

BIJOUX

de R. Lalique

[illegible] 2 Bague 3 Pendant 4 [illegible] [illegible]

Art et Décoration

SUPPLÉMENT

TABLETTES

Les journaux ont relaté, ce mois-ci, deux faits qu'il est aisé de rapprocher et qui peuvent donner matière à nos réflexions. Il s'agit, dans l'un et l'autre cas, de l'approbation des œuvres d'art par les « commissions compétentes », et l'on peut rechercher à ce propos dans quelles limites il est permis à ces commissions de manifester leurs préférences et d'imposer leurs sentiments. A l'Hôtel de Ville de Paris, la Commission d'examens, chargée de juger le concours ouvert pour la décoration de la Bibliothèque du Conseil Municipal, a rejeté à la fois les projets présentés par MM. Carrière, Eliot, Lerolle et Picot, et s'est résolue à charger elle-même MM. Henri Martin et Picard d'exécuter cette décoration. Peut-être s'empresse-t-on un peu trop d'élever la voix aussitôt que se produit une pareille initiative. Il faudrait moins tenter de décourager le libre jugement des Commissions que de l'instruire et de l'éclairer, car il paraît bien assuré que tout amateur — qu'il s'agisse d'un particulier ou d'un corps constitué — a quelque droit, lorsqu'il fait une commande, à ce que l'on consulte ses goûts. Peut-être n'est-ce pas tout à fait sans raisons que l'on a jugé que le talent si personnel de M. Carrière ne trouvait pas entièrement son compte dans une œuvre décorative, et il y avait encore comme une obligation de gratitude pour le Conseil Municipal à retourner ainsi auprès de M. Henri Martin, qui a déjà donné à l'Hôtel de Ville un fort bel ensemble, le plus harmonieux et le plus soutenu que l'on connaisse de lui.

Mais s'il est équitable de se tenir sur la réserve lorsqu'on apprécie l'acte de cette Commission, le fait qui vient de se passer récemment à Munich recule vraiment les bornes tracées jusqu'ici aux attributions d'un Jury. L'État bavarois ayant acquis pour la Pinacothèque un tableau de M. de Uhde, *l'Ascension*, le ministre des Cultes, avant d'admettre cette toile à la contemplation de la foule, émit des objections sur la figure du Christ, qui ne comportait pas, à son sentiment, une suffisante majesté. On résolut de faire droit à cette haute réclamation et pour rendre tout nouveau malentendu impossible, on convoqua une Commission, à l'effet de déterminer exactement l'expression qu'il convenait de donner à la figure principale. Les temps changeraient-ils pour les peintres, et les architectes ne seraient-ils plus seuls désormais à se plaindre des exigences des comités, qui rognent les ailes à leur inspiration?

Que dis-je! Il semble même que les architectes vont être les plus enviés des artistes, si l'on en juge par l'alléchante nouvelle qui nous arrive pour eux d'Amérique. Un concours va être ouvert entre les architectes du monde entier pour construire à Berkeley l'*Université de Californie*, et nous insérons en leur place des passages de l'avis qui nous a été adressé. « Tout sera laissé, nous dit-on, au libre jugement de l'artiste. Qu'il donne son idéal d'une Université modèle, sans compter ni avec le temps, ni avec l'or nécessaires à son érection; qu'il compose en vue des siècles à venir. » Voilà qui ne manquera pas de faire rêver bien des cerveaux, et cette pleine liberté laissée à la conception ne peut pas manquer d'amener la réalisation d'une œuvre vraiment belle. Nous retournons de plain-pied aux généreuses initiatives de la Renaissance, seules capables de faire naître des chefs-d'œuvre, et l'on ne peut que souhaiter que ce soit une ère nouvelle qui s'annonce par là.

En attendant, nos architectes à nous, — du moins ceux de la Société nationale des Beaux-Arts, — trouvant que les projets du Comité relatifs à la construction d'un pavillon au Bois de Boulogne n'étaient pas sans renfermer à leur égard quelque manque de considération, ont donné leur démission collective, à la suite du président de leur section, M. de Baudot. Nous espérons qu'ils n'en resteront pas moins groupés. Nous savons, du reste, qu'il a déjà été question entre eux de l'organisation d'un Salon d'Art, où la hiérarchie nécessaire et naturelle des arts serait rétablie, en ce sens que l'architecture, au lieu d'être reléguée dans les couloirs et les encoignures, s'imposerait partout et déterminerait l'ensemble décoratif de l'Exposition. Celle-ci serait vouée à tous les arts où l'architecture a sa part, c'est-à-dire à tous les arts de l'habitation, non seulement à la construction, mais à l'ameublement et à la décoration intérieure. Un salon organisé d'après ces principes serait sans doute capable de donner au public un sentiment plus éclairé des conditions de l'art, et ce ne sera jamais à nous qu'il conviendra de décourager de semblables tentatives, qui apportent une collaboration puissante aux idées que nous défendons.

Salon des « Cent-Épreuves » au « *Figaro* ». — Le *Figaro* s'est mis en quête, lui aussi, d'objets d'arts, et il en a groupé une collection dans son Salon de la rue Drouot. Chacun de ces objets ne peut être édité qu'à un nombre restreint d'épreuves, qui ne doivent pas dépasser cent exemplaires. Quant aux artistes, c'est tout un petit coin de l'ancien Salon du Champ-de-Mars que l'on retrouvait

là, à peu d'exceptions près. Nous remarquons, en effet, M. Émile Gallé, représenté par des cristaux et surtout par des petits meubles, où le parti pris du décor de marqueterie est de plus en plus franc et de plus en plus simple. C'est d'un très bel art et d'une curieuse recherche de construction : il faut noter cette table dont les pieds sont formés par des libellules. Près de là, la vitrine de M. Nocq nous présente quelques œuvres de bijouterie et d'orfèvrerie, dont plusieurs nous étaient connues par le Champ-de-Mars ; il convient de louer chez l'artiste cette compréhension lisse et souple du bijou, dont le contact doit toujours être caressant. La lampe, le coupe-papier, les boucles de ceinture et les broches qu'expose M. Nocq ont un caractère sobre et distingué.

M. Lévy-Dhurmer, dont on connaissait jusqu'ici de remarquables peintures et des pièces de céramique, a envoyé un relief de bronze, *Sorcière*, où l'on retrouve le caractère expressif et le noble souci d'art révélés par toutes les œuvres de cet artiste, et qui leur communiquent une séduction si attachante. De M. Dammouse, un pot à eau et une cuvette en grès, d'une forme et d'un décor très simples, fort bien compris; de M. Belville, une étagère à bibelots, de contours vraiment élégants, et ornée d'un panneau de cuir ciselé. M. Belville s'est encore servi du cuir ciselé pour recouvrir un « ridicule », et l'on peut citer encore de lui des coussins ornés d'iris en applications d'étoffes, qui sont d'un joli dessin.

A signaler en outre un meuble de M. de Feure, déjà vu au Champ-de-Mars, et dont la ligne est assez heureusement trouvée; des couvertures de livres, des buvards et des coffrets en cuir repoussé et teinté, par M. Prouvé, qui semble en arriver à une coloration plus contenue ; et des chandeliers en étain, de M. James Vibert, qui reste encore trop sculpteur dans les objets d'art appliqué. M. Alexandre Charpentier et M. Delaherche ne sont là que pour mémoire, avec quelques pots de grès ; M. Bigot, qui est maître d'une très belle matière, semble vouloir s'en tenir à des formes de pichets par trop rustiques, et d'un caractère insuffisamment ornemental, il faut bien l'avouer. Quant aux abominables pyrogravures de Mme Enneïrda, on se demande par quelle aberration on a pu les introduire.

* * *

Exposition des Céramiques de Lachenal, a la galerie Georges Petit. — L'Exposition annuelle de M. Lachenal vient de fermer. Il n'y a guère d'innovations de formes à relever dans ses nouvelles pièces. L'intérêt va surtout aux grès flammés, avec lesquels le céramiste a obtenu de beaux tons mats; il convient de considérer les figures modelées par M. Lachenal lui-même, une tête de *Bacchante* en particulier, et celles dont M. Fix-Masseau a fourni l'original. L'attention s'impose aussi devant quelques vases à tonalités gris-rose et bleu-cendré, telles que M. Chaplet en a donné l'exemple, et auprès de colorations glauques, qui appartiennent bien en propre à M. Lachenal (on les trouve heureusement appliquées sur un modèle de lampe). Il est regrettable que ces échantillons de l'œuvre de M. Lachenal aient à souffrir du voisinage d'autres morceaux, faits, peut-on dire, pour la vulgarisation : nous voulons parler de ces faïences lustrées, de formes et de colorations regrettables, dont la valeur d'art est certainement moins réelle.

NÉCROLOGIE

Notre Éditeur, M. Emile Lévy, vient d'avoir la douleur de perdre son père, M. A. Lévy. M. A. Lévy, qui avait fondé la Librairie Centrale des Beaux-Arts, fut le premier à rétablir la tradition des livres de luxe, d'une exécution irréprochable, et il contribua plus que personne à établir la supériorité de la librairie d'art de notre pays. Préoccupé exclusivement de la beauté et de la valeur artistique des ouvrages qui sortaient de chez lui, il est resté toujours l'ami et le collaborateur des auteurs qu'il éditait, et parmi lesquels nous pouvons citer d'éminents archéologues, comme MM. J. de Witte, François Lenormant, Ernest Babelon, Eugène Dutuit, E. Molinier. Au nom de M. A. Lévy, resteront attachés entre tous les chefs-d'œuvre que sont l'*Œuvre complet de Rembrandt*, qui marqua une véritable révolution dans la Librairie, la collection de la *Gazette Archéologique*, le *Manuel de l'Amateur d'Estampes*, *Le Cabinet des Antiques*. M. A. Lévy, retiré des affaires depuis une dizaine d'années, était resté le conseil de son fils, qui lui a succédé à la tête de sa Maison d'Édition.

EXPOSITIONS OUVERTES

PARIS

Galerie des Artistes Modernes (Chaine et Simonsohn), 19, rue Caumartin : *Exposition des Six* (MM. Aubert, Alexandre Charpentier, Dampt, Moreau-Nélaton, Plumet, Tony Selmersheim).

Galerie Georges Petit : Exposition de l'*Internationale*. — Exposition des grès flammés de Dalpayrat et Lesbros.

Galerie Durand-Ruel : Exposition du peintre A. Baud-Bovy.

A la Bodinière : première exposition de la Société *La Liane*.

A l'*Art Nouveau*, rue de Provence : Exposition Tiffany.

Au *Salon des Cent*, à *La Plume*, 31, rue Bonaparte : Exposition des œuvres de Baric.

Au cercle de l'*Union Artistique*, rue Boissy d'Anglas : Exposition d'une décoration de salle pour le Muséum, par M. Cormon.

DÉPARTEMENTS

ANGERS. — VIIIe Exposition de la *Société des Amis des Arts*.

ÉTRANGER

BRUXELLES. — Exposition annuelle de la *Société belge des Aquarellistes*, au Musée moderne.

BRUXELLES. — A la *Maison d'Art*, Exposition des œuvres de Joseph Stevens.

GAND. — Première Exposition du *Kunstverbond der Vlaanderen.*

VERVIERS. — Exposition du *Cercle Artistique.*

LONDRES. — *Société Royale des Artistes Britanniques.*

LONDRES. — *Institut des Peintres à l'Huile.*

LONDRES. — Exposition Annuelle des Aquarellistes.

LONDRES. — Exposition annuelle de la *Société des Peintres de Portraits* et de la *Société des Miniaturistes*, aux Grafton Galleries.

BRISTOL. — *Académie des Beaux-Arts.*

DRESDE. — *Dresdener Kunst Salon*, exposition permanente.

DUSSELDORF — Exposition internationale de Lithographie, au Musée d'Art industriel.

MOSCOU. — Exposition internationale d'Affiches artistiques modernes.

NEW-YORK. — VIe Exposition d'automne.

CHICAGO. — Xe Exposition annuelle, à l'*Art Institut.*

EXPOSITIONS PROCHAINES

PARIS

Exposition sous le patronage des *Femmes Artistes Américaines*, du 11 au 24 décembre, rue de Chevreuse, 4.

Galerie Georges Petit : du 1er au 22 janvier 1898, Exposition des *Femmes-Artistes.*

Du 6 au 28 janvier, Exposition des œuvres de M. Léon Hackmann.

Du 23 janvier au 6 février, Exposition de la *Société des Miniaturistes et des Enlumineurs.*

Du 7 au 13 février, Exposition de la *Société de Photographie en couleurs.*

Du 14 au 28 février, Exposition des œuvres de Mme Van Parys.

Du 1er au 31 mars, Exposition de l'*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs.*

DÉPARTEMENTS

CALAIS. — Exposition d'aquarelles organisée par la *Société des Amis des Arts*, du 12 décembre 1897 au 1er mars 1898.

PAU. — 34e Exposition annuelle de la *Société des Amis des Arts*, du 15 janvier au 15 mars 1898.

NANTES. — *Société des Amis des Arts*, Exposition sur invitations, du 15 janvier au 27 février 1898. Secrétariat : 10, rue Lekain, à Nantes.

BORDEAUX. — 46e Exposition de la *Société des Amis des Arts*; ouverture le 1er février 1898. Envoi du 5 au 10 janvier. — Les ouvrages envoyés de Paris par les *Artistes invités* devront être remis, sans emballage, du 1er au 5 janvier, chez M. Toussaint, 13, rue du Dragon.

LYON. — Exposition annuelle de la *Société Lyonnaise des Beaux-Arts*. Ouverture le 25 février 1898.

ÉTRANGER

DOUVRES. — École municipale d'Art.

SOUTHAMPTON. — Exposition de la *Société d'Art.*

BRUGES. — XXe exposition du *Cercle artistique.* Par invitation.

GLASGOW. — *Institut des Beaux-Arts* (janvier 1898).

MONTE-CARLO. — VIe Exposition des Beaux-Arts, de janvier à avril 1898.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Exposition des Artistes anglais. Ouverture le 20 janvier 1897, dans le Palais de la Société d'Encouragement aux Beaux-Arts.

BRUXELLES. — 3e Geste des *Salons d'Art*, en février-mars 1898, à la *Maison d'Art.*

SAINT-PÉTERSBOURG. — Exposition internationale d'Art en mars 1898.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Exposition italienne d'Art contemporain, du 15 mars au 30 avril 1898.

BERLIN. — Exposition de la Société des Femmes peintres (*Verein des Kunstlerinnen und Kunstfreundinnen*), en mars 1898.

TURIN. — Exposition générale italienne à Turin en 1898.

TURIN. — Exposition d'art religieux italien. Envoi des objets du 1er au 15 mars 1898.

VIENNE. — Exposition internationale des Beaux-Arts, au Künstlerhaus, d'avril à juin 1898.

BARCELONE. — IVe Exposition des Beaux-Arts et des Arts appliqués à l'Industrie artistique, du 23 avril au 29 juin 1898. Dépôt des œuvres, du 15 au 31 mars 1898.

CONCOURS

PARIS

Concours ouvert par la *Revue Encyclopédique* pour un *menu illustré.* — Envoi avant le 31 décembre.

Concours ouvert par la maison Touchard, 5, rue Charlot, entre les artistes français, pour le modèle d'une médaille. Sujet : « Dieu protège la France ». Il sera décerné cinq prix de 1,000 à 100 francs. Remise des projets du 24 au 27 janvier 1898. Demander le programme à la galerie Georges Petit.

Concours Achille Leclère (Académie des Beaux-Arts). Sujet : « La salle centrale d'un établissement thermal. » Le prix décerné sera de 1,000 francs. Demander le programme au Secrétariat de l'Institut, à partir du 23 décembre. — Délai d'envoi : 5 janvier.

DÉPARTEMENTS

NANCY. — Concours pour les cartons de vitraux de l'Église Notre-Dame-de-Bon-Secours, limité aux artistes lorrains (nés ou résidant dans les départements de Meurthe-et-Moselle, Meuse et Vosges). En cas de collaboration les collaborateurs devront être également lorrains. Le concours sera à deux degrés. Envoi des dessins, avant le 1er février 1808, à M. le curé de Notre-Dame-de-Bon-Secours.

LYON. — Concours pour un lycée de jeunes filles. — Dépôt des projets avant le 1er mars 1808.

REIMS. — Concours ouvert entre les architectes, les paysagistes et les horticulteurs français, pour la transformation des promenades, entre la place de la République et le parc de la Patte-d'Oie. Il sera accordé une prime de 1,500 francs, une de 700 et deux de 400. Chaque concurrent recevra, sur demande affranchie adressée au maire de Reims, le programme du concours et le plan à 0m. 002 des parties de promenades existantes. — Envoi des projets avant le 1er mars 1808.

ÉTRANGER

BRUXELLES. — Concours de l'*Académie Royale*, limités aux artistes belges. Envoi des œuvres avant le 1er octobre 1808. (Voir notre *Supplément* d'octobre.)

BERKELEY (Californie). — L'Université de Californie a conçu un projet qui aura sa place dans l'histoire de l'architecture, et pour la réalisation duquel, grâce à la générosité de Mme Phébé A. Hearst, elle fait appel au concours des architectes du monde entier.

Il y aura au moins 28 bâtiments, reliés ensemble et éloignés de tout voisinage qui pourrait nuire à l'effet du tableau. Ce n'est rien moins qu'une cité à créer, la cité du savoir, sans aucun élément discordant, sans rien qui dépare. Nulle limite relativement au coût, aux matériaux à employer, au style à suivre : tout sera laissé au libre jugement de l'artiste.

La méthode à suivre pour obtenir ce plan n'est pas complètement arrêtée dans ses détails. On a pensé à un concours international, avec un jury international de cinq membres, ayant seul charge du concours et plein pouvoir pour la distribution des récompenses.

Le programme de ce concours, préparé par M. Guadet, professeur à l'école des Beaux-Arts de France, est actuellement soumis à l'examen du conseil d'administration, et on espère le distribuer dans le cours des deux mois qui suivront.

Des copies de ce programme, sitôt qu'il sera publié, pourront être obtenues aux bureaux des différentes sociétés artistiques en Amérique et en Europe, ou bien en s'adressant au Conseil d'Administration, n° 217, rue Sansome, San Francisco, Californie.

BIBLIOGRAPHIE

Léonard Limosin, peintre de portraits, par MM. L. Bourdery et E. Lachenaud (Henri May, éditeur). — Ce n'est là qu'un catalogue d'une partie de l'œuvre du maître émailleur, mais un catalogue où l'indication des expositions et des ventes où a figuré chaque émail ajoute un intérêt historique et documentaire. Les bonnes reproductions dont le livre est rempli, ainsi que l'introduction et l'aperçu technique dont M. Bourdery a fait précéder le volume, ajoutent à l'utilité de ce répertoire pour tous ceux qui s'intéressent à l'art difficile de l'émail et à son passé.

* * *

Poems by Robert Browning, with introduction by Richard Garnett and illustrations by Byam Schaw (London. George Bell and Sons). — M. George Bell continue ses « Endymion Series », si joliment inaugurées par les Poèmes de Keats que nous signalions le mois dernier : le second volume est consacré aux courts poèmes de Robert Browning, et c'est M. Byam Schaw qui a été chargé d'illustrer le texte. La tâche n'était pas commode, avec la différence de ton et d'allure de ces pièces diverses, qui passent du *quatrocento* à notre raffinement moderne. Le dessinateur a cependant réussi à donner à ces pages diversement ornées un caractère d'ensemble et un lien de délicate fantaisie, qui font de ce livre un véritable exemple d'art.

* * *

An Alphabet, by William Nicholson (London, William Heinemann). — M. Nicholson nous a été révélé, il y a quelques mois, par de curieux portraits de Sarah Bernhardt et de la reine Victoria, et par quelques autres, dont la note nouvelle a tout de suite sauté aux yeux. A vrai dire, il n'y a pas là nouveauté, mais renouveau, et il faut savoir gré à M. Nicholson d'avoir tiré de l'oubli d'anciennes estampes de son pays et d'y avoir formé sa manière. Pour chacune des lettres de l'alphabet, il nous donne aujourd'hui une de ces gravures à effets simplifiés, en deux ou trois tons fumeux, qui sont d'une qualité discrète et fort agréables à l'œil. Il faut ajouter que les silhouettes et les physionomies y sont relevées de façon fort amusante.

* * *

Il vient de paraître à Vienne, chez l'éditeur Artaria, une nouvelle revue mensuelle, *Kunst und Kunsthandwerk*, dirigée par M. A. von Scala. Encore un titre dont on remarquera le rapport avec le nôtre. Là s'arrête, d'ailleurs, la ressemblance, car cette revue, publiée avec grand soin, sera consacrée aux Musées d'Autriche et ne se propose pas de jouer un rôle dans le mouvement actuel de l'Art.

Le Départ.

J.-C. Cazin.

Art et Décoration

JEAN-CHARLES CAZIN

De taille moyenne, le port fier, la tête haute dressée sur des épaules carrées, les mains petites mais robustes, M. J.-C. Cazin offre dans sa physionomie un singulier mélange de force physique et de facultés morales, de matérialité et de rêve, de vie puissante, active et vigoureuse et de développement intellectuel et imaginatif. Le visage précise encore cette impression contradictoire. Les traits colorés, fortement accentués, avec un certain caractère de sensualité à la partie inférieure, sont couronnés par un large front d'être songeur et compréhensif qu'encadre une abondante chevelure rejetée derrière les oreilles, et par deux yeux bleus, à fleur de tête, vifs et mobiles, tendres et mystérieux qui regardent en dedans, si clairs pourtant, qu'ils semblent absorber toutes les images extérieures. C'est quelque chose comme la figure sympathique d'un faune bienveillant et contemplatif.

Ce portrait de l'homme physique semble être la représentation exacte de l'homme moral et donner l'explication de ce talent complexe et personnel, fait de nature et d'art, de culture et d'instinct, de spontanéité et de réflexion, c'est-à-dire de facultés observatrices et créatrices, riches, vivaces, diverses et comme opposées, disciplinées et accordées, en même temps, par un esprit sain et parfaitement équilibré.

C'est seulement en 1876 que M. Cazin fit son apparition comme artiste. Il avait bien, il est vrai, exposé antérieurement, en 1865 et 1866, et même obtenu les honneurs de la proscription au fameux Salon de 1863. Mais ce n'est que dix ans après qu'il prit véritablement contact avec le public, gardant ainsi un long silence recueilli, par une sorte de pudeur de laisser surprendre les tâtonnements et les hésitations de ses débuts, dans la conscience d'un esprit fort et mesuré qui ne se sent pas définitivement formé et se réserve avec sagesse, sûr de lui et de l'avenir. C'est ainsi que s'était également présenté, dix ans plus tôt, dans la plénitude de son épanouissement, un autre grand songeur à la famille duquel se rattache M. Cazin, M. Puvis de Chavannes.

En 1876, M Cazin avait alors trente-cinq ans (1); c'était un homme dans toute la force de l'âge et la maturité du talent. Jusqu'à ce jour son temps avait été bien employé : les années s'étaient écoulées, remplies par de fortes études tant de culture intellectuelle que de recherches professionnelles, successivement élève, professeur, conservateur de Musée, potier en Angleterre, peintre en Hollande, en Flandre, en Italie, un peu partout, vivant sans cesse dans la solitude éloquente des spectacles éternellement émouvants qu'offre la Nature dans ses aspects les plus grandioses comme les plus familiers, hôte assidu des Musées, accumulant

Frise Décorative.

(1) Il est né en 1841, à Samer (Pas-de-Calais).

une abondante et précieuse réserve de contemplations, d'observations, d'images, de souvenirs, qui s'avivaient dans l'étude attentive, réfléchie et passionnée des maîtres, comme nos idées se précisent et se développent dans un entretien avec de vieux amis.

A ce Salon de 1876, M. Cazin exposait *le Chantier*, suivi immédiatement de *la Fuite en Egypte* (1875), *le Voyage de Tobie* (1878), *le Départ* (1879), *Ismaël*, *Tobie* (1880), *Souvenir de fête* (1881), *Judith*, *Agar et Ismaël* (1883), précipitant pendant cette première période de sept ans, presque tous ses grands ouvrages historiques.

L'impression immédiate que produisirent ses premiers ouvrages fut une vive surprise. Ce fut un véritable étonnement devant ces peintures qui apportaient brusquement quelque chose d'inattendu, d'inédit, une présentation

Étude.

imprévue de la composition, des notes d'une saveur singulière dans les harmonies, une vision comme rajeunie de la nature et une émotion communicative dans le sujet. On y trouvait, on ne pouvait bien dire quoi de troublant qui déconcertait les habitudes reçues. Ce fut le lieu, comme on pense, de nombreuses et vives querelles. Le procédé lui-même fut mis en discussion et, comme c'est toujours sur les petits côtés que s'attardent les débats, ce fut à sa technique qu'on s'attacha le plus. On expliqua, on critiqua, on admira, suivant les partis; on fit même courir, à ce propos, d'étranges légendes : M. Cazin ne peignait jamais que verrouillé à double tour, veillant jalousement à ce qu'on ne le surprît point dans l'exécution de quelque toile, l'œil aux aguets, ombrageux, inquiet, fuyant d'un pays aussitôt qu'un confrère apparaissait.

Sa technique, à vrai dire, n'était ni si compliquée, ni si dissimulée. Les catalogues avouaient avec simplicité et candeur : peinture à la cire; cire et pastel; gouache, cire et pastel... lorsque abandonnant parfois l'huile proprement dite qui était, pourtant, d'usage dans la plupart de ses tableaux, il essayait d'obtenir un aspect de matité et de fraîcheur délicate en employant tour à tour et en mêlant des procédés connus. Combien d'autres ne s'en étaient-ils point servis de la même façon? On attribua aux sortilèges du métier le charme qui était produit uniquement par la séduction de l'art.

On s'accoutuma, d'ailleurs, bien vite à l'étrangeté comme exotique de cette peinture qui semblait avoir pris, pendant le séjour de l'auteur en Angleterre, quelque grâce et quelque saveur britanniques, et depuis ce Salon de 1876, le public n'a cessé de suivre régulièrement, avec une admiration sympathique, l'œuvre riche, vivante, profondément poétique et humaine, de ce peintre vibrant à toutes les émotions de la vie intérieure et à tous les accords des grandes harmonies du dehors.

Une lacune de quatre années se produit dans ses envois aux Salons entre 1883 et 1888. M. Cazin, de nouveau, semble se recueillir sur lui-même, se défier du succès, craindre de se dépenser trop vite, fuir les influences néfastes du milieu professionnel, pour se ressaisir entièrement, se retrouver dans le cercle étroit de ses propres sensations et dans la confidence familière des maîtres. Il voyage en Flandre, en Hollande, et surtout en Italie, en Toscane, où il boit longuement, ardemment, le charme austère et pacifiant de cette nature et de cet art qui nous pénètrent par le même carac-

ière d'élégance fière, de distinction rare, de tendresse sérieuse, de pureté ascétique ; il s'arrêta longtemps à Pise, subissant la séduction mélancolique, en plein pays méridional, de ce ciel gris et pluvieux et l'attrait puissant des grands souvenirs du passé.

Cette lacune créa-t-elle une ligne de démarcation dans son œuvre? Les peintures postérieures à cette date reçurent-elles de cette trempe nouvelle, après une série de manifestations éclatantes, quelques traces de modifications soit dans l'inspiration, soit dans la conception, soit dans l'exécution de ses sujets? Ce n'est plus guère facile à établir, à distance, aujourd'hui que toutes ces œuvres, éparpillées dans les deux mondes, ne peuvent plus être rapprochées dans un examen comparatif.

On pourrait, toutefois, constater sans conclure, que c'est à la première période de ses envois qu'appartiennent presque exclusivement ses compositions de caractère historique, tandis qu'à partir de 1888 les paysages forment comme le fonds de ses expositions; en même temps, que ses tableaux de figures, moins nombreux, quittent le domaine de l'histoire et de la légende, pour entrer dans l'expression de sentiments d'une acuité plus moderne, et traduire des aspects encore plus généraux de l'humanité. C'est l'époque de *la Journée faite*, des *Voyageurs*, etc.

*
* *

Si l'on se place au point de vue des vieilles classifications officielles, d'après le simple énoncé de ses tableaux, M. Cazin eût donc été parqué dans les deux genres de l'histoire et du paysage. Mais il y a longtemps que l'on ne tient plus compte de ces délimitations puériles. La vérité est qu'il est bien difficile à certains esprits généraux et indépendants, qui regardent et qui pensent, de se créer une vision exclusive des choses, de faire abstraction du milieu dans lequel nous vivons, dont nous subissons l'influence et auquel nous prêtons l'illusion de nos sensations et de nos sentiments. Aussi, chez M. Cazin, la nature joue-t-elle toujours un rôle important dans ses tableaux de figures; de même l'homme, présent ou absent, vient-il souvent animer ou émouvoir les représentations du grand décor dans lequel s'agitent sa turbulence éphémère et son orgueilleuse humilité.

Son charme le plus intense ne vient-il point, d'ailleurs, avant tout, du paysage? Dans les tableaux de figures, qui marquent ses débuts, c'est par ce moyen qu'il agit le plus vivement sur notre imagination. C'est par la nature qu'il nous fait entrer plus profondément dans le cœur de l'homme; il l'appelle constamment à son aide, pour développer, dans une savante harmonie qui accompagne, souligne et prolonge le motif principal, les sentiments sous l'inspiration desquels est conçu son tableau.

C'est que le milieu dans lequel se présente

Etude.

la scène qu'il veut fixer produit, dans la réalité, sur lui-même, la commotion évocatrice qu'elle produit sur nous dans son œuvre. Ne nous

semble-t-il point à voir la silhouette mélancolique des ces remparts sans combattants, sous l'angoisse d'un ciel du soir bas et fermé, que ce soit bien là la ville menacée et affligée, d'où doit sortir, dans ses habits de fête, la belle juive libératrice, Judith, dernier espoir du peuple hébreu! Ne semble-t-il pas, à mesurer l'étendue solennelle de ces dunes arides et interminables, dont les ondulations fauves ne sont rompues que par la tache sombre des genêts, des pins et des genévriers, que ce soit bien là le désert infranchissable où devaient se presser, dans un élan d'amour et de détresse, Ismaël enfant et sa mère exilée? C'est là, dans la limpidité de cette nuit sereine, au milieu de cette solitude apaisante, non loin de ce pauvre chaume endormi, c'est là que dut s'assoupir, d'un sommeil bienfaisant, à la première étape de leur fuite en Égypte, l'âme candide et simple des divins proscrits. Et n'est-ce point, ici, du seuil de cette humble demeure, avec son avant-cour étroite et son modeste pigeonnier, à la clarté propice des premières

Paysage.

étoiles, que la famille du charpentier prit, en hâte, le chemin de l'exil?

L'esprit nourri de visions contenues, de songes lentement amassés, de sujets de prédilection qui se représentent de temps à autre à la mémoire et se précisent chaque jour inconsciemment, tenu par le travail et la méditation dans un état d'exaltation continue, il suffit de l'impression subite, inattendue d'un coin de nature, à une heure spéciale, dans de certaines conditions, pour émouvoir vivement son cerveau créateur et faire surgir aussitôt une de ces images préférées, l'évoquer avec une intensité si rare dans ce milieu sympathique que la scène s'y trouve comme liée et qu'il nous persuade qu'elle n'a pas pu se présenter autrement.

Dans cette voie de résurrection de l'histoire ou de la légende, M. Cazin trouva deux incomparables initiateurs : Poussin et Rembrandt. Ses longues contemplations dans les salles du Louvre ne furent point perdues. Il y avait longuement observé, dans le premier, ce mâle et fier génie, aux joies graves, à la grâce austère, au charme sérieux de mélancolie et de tendresse virile, aux sobres et profondes harmonies, aux formes simples et expressives, aux gestes naturels et rythmés, intelligence robuste, contenue, mesurée, douée d'une telle puissance compréhensive que nul, peut-être, malgré la fausse éducation classique de son temps, n'a exprimé plus fortement la grandeur patriarcale des scènes de l'Ancien Testament et ne s'est rapproché autant du rêve antique. Ils l'avaient bien compris déjà, ses illustres devanciers Delacroix qui le jugeait si hautement, comme « un des novateurs les plus hardis que présente l'histoire de la peinture », Millet, dont les lettres du Poussin étaient une des lectures favorites, et M. Puvis de Chavannes et Delaunay, et tous les vrais artistes qui ont voulu tenter chez nous l'étude des sujets religieux.

M. Cazin ne s'est-il point arrêté souvent devant ces notes apaisées de l'*Automne*, à cette heure sans lumière que celle qui subsiste après le départ du soleil, en face de ces femmes qui cueillent des fruits dans les arbres aux feuillages d'un ton roux si tendre? N'a-t-il point surpris ce gris rosé des terrains de droite, délicat, atténué comme ceux qui font la séduction de sa palette? N'a-t-il point contemplé avec profit l'*Eté*, dans son harmonie grave et sereine où l'on sent que les figures sont si bien celles du paysage et le ciel celui qui doit envelopper cette scène d'une solennité si calme et si auguste? N'avait-il point compris, avec ce maître puissant et réfléchi, toujours ému par son sujet, l'importance du choix de l'heure, de la collaboration du

ciel, de la communion de la nature, ne lui a-t-il point demandé le secret de la langue expressive de ses harmonies? N'est-ce point à l'école de Poussin que M. Cazin a pris le sens de cet accord intime entre les figures et le paysage et, pour ainsi dire, de cette participation, nécessaire, à l'émotion de la scène, des témoins inanimés qui entourent les acteurs principaux?

Judith.

Cette poésie subjective, il en avait aussi recueilli l'onde vivifiante à une source encore plus abondante et plus passionnée; il était allé se tremper auprès de l'âme la plus ardente et la plus généreuse, la plus humaine et la plus pénétrée du sens divin qui ait transfiguré dans le rayonnement de sa tendresse, de sa pitié, de son génie bienfaisant de lumière et d'amour, toutes les plus humbles et les plus misérables choses de la vie.

Après Rembrandt, M. Cazin a été fortement touché par la simple beauté et l'incomparable grandeur des sujets bibliques et évangéliques; mais comme lui, il a voulu puiser à cette source éternellement imagée, expressive et humaine, tout ce qu'on en pouvait extraire de tendresse, de pitié, de sympathie pour tout ce qui souffre dans les êtres et dans les choses. Aussi n'a-t-il point choisi ses sujets dans les fastes héroïques du peuple hébreu ni même parmi les grands actes douloureux de la grande tragédie chrétienne. Il a cherché surtout des scènes d'humble détresse, d'angoisse intime d'isolement et d'abandon, que la magie de sa lumière enveloppe comme d'une atmosphère miséricordieuse et consolante. Ici, dans ce paysage désert de dunes accidentées, c'est le groupe désolé d'Agar et d'Ismaël debout, serrés l'un contre l'autre dans l'amère tristesse de leur solitude sans issue; là, c'est la pauvre

mère errante et perdue dans le désert farouche qui, assise, derrière un repli de terrain, fixe d'un œil sec, dans une douleur muette, le corps abattu de son fils. Tantôt, c'est le départ de Tobie après les épreuves paternelles et son voyage en Médie, accompagné du beau et céleste jeune homme qui lui sert de guide, au

Étude pour « Judith ».

milieu de ce paysage sans ciel, au bord de l'étang où il pêchera le poisson monstrueux, dans cette toile qui a conservé un vague et suave souvenir de fresque florentine. Tantôt c'est Judith, qui n'est plus pour M. Cazin la belle veuve du riche Manassé de Béthulie, mais une sorte de modeste Jeanne hébraïque, moins sûre de ses charmes que de son courage qui, dans la détresse morne de cette ville assiégée et comme promise au vainqueur, part simplement, suivie d'une servante qui adresse un dernier adieu à son fiancé, muette, émue, mais calme, prête à la victoire ou résignée au sacrifice, au milieu des groupes silencieux qui saluent son dévouement. Ou bien encore, c'est le départ précipité et la première halte de la fuite, en Égypte, de ce jeune ménage de pauvres et saints vagabonds qui nous touchent ici, dans les hasards de leur exil, par leur simple humanité.

A Rembrandt encore, aux *Pèlerins d'Emmaüs* au *Bon Samaritain* du Louvre, il empruntera cet accent populaire, cette candeur ingénue, ce charme intime et familier, cette saveur réaliste, cet accent contemporain qui rajeunissent par le courant de la vie tous ces sujets humbles et touchants traités par les grands décorateurs catholiques d'Italie ou de Flandre, avec d'étranges magnificences, si éloignées des simples récits des Saints Livres. Et à la même heure, le rayonnement de Millet, dans le plein épanouissement de son noble et austère génie, religieusement naturaliste, venait encore agir fortement dans ce sens sur son imagination.

Car c'est à Millet, et plus immédiatement à M. Cazin, que remonte l'origine, dans les arts plastiques, de ce mouvement récent d'idéalisme et de religiosité qui déjà, dans la littérature s'était manifesté depuis Victor Hugo et Dickens. D'autres causes, l'évolution naturaliste du roman français qui, prenant ses tableaux dans les actes de la vie populaire, ouvrait à l'art la grande âme anonyme de la foule avec ses turbulences, ses inquiétudes, ses colères et ses douleurs, ses aspirations et ses espoirs; l'influence, profonde chez nous, du roman russe qui a exalté la misère, la souffrance, l'abaissement, avec un accent évangélique tout nouveau, placèrent au premier plan de la sollicitude des écrivains, les humbles, les souffrants, les déshérités, réhabilitant même, les uns par esprit d'antithèse, les autres par préoccupations sociales, d'autres sous l'impulsion d'inquiétudes mystiques, toutes les faiblesses, toutes les laideurs, toutes les difformités.

A l'imitation de Rembrandt, M. Cazin avait tenté de rajeunir l'interprétation des vieux

thèmes de l'histoire sacrée en empruntant ses éléments pittoresques à la vie de son temps, aux accessoires modernes et familiers du paysage de France et du vêtement contemporain. On peut rappeler, en passant, qu'on avait déjà essayé de renouveler ces mêmes motifs par l'adaptation d'éléments pris au décor oriental ; ce fut surtout au moment de la conquête de l'Algérie. Fut-ce la faute de cet exotisme de bazar ou plutôt la faute des artistes qui ne surent pas le comprendre, mais Horace Vernet et sa suite ont été moins heureux que M. Cazin.

Cette dernière tentative venait bien à point et son succès coïncidait avec le mouvement de religiosité vague, de mysticisme confus, de néochristianisme troublé, que la lassitude du document, la réaction poétique contre les formules du réalisme et du naturalisme avaient rapidement développé. Toute une école suivit qui s'essaya après M. Cazin en suivant ou plutôt en dénaturant les mêmes procédés, au rajeunissement de ces sujets pieux. On n'a pas oublié les essais plus ou moins aventureux de MM. Skredswig, Blanche, Jean Béraud et autres, et surtout l'effort vraiment artistique de M. Von Uhde, qui reprit certains épisodes de l'iconographie du Christ avec un charme réel de simplicité émue et grave.

Si M. Cazin a réussi à nous réconcilier encore une fois avec ces vieilles histoires un peu défraîchies, en ravivant l'éclat de leur poésie naturelle, c'est qu'il ne s'amuse pas aux ingéniosités des restitutions archéologiques, pas plus qu'il ne sort de son sujet pour expliquer des mythes ou pour créer des symboles. Il veut simplement être ému et humain. Dans le choix des éléments pittoresques, accessoires indispensables des formes, il n'a su retenir que les principes généraux et essentiels, de manière à donner à ses images l'accent concret de la vie, mais en veillant à retirer soigneusement de ses conceptions tout leur côté particulier et épisodique pour n'en conserver que les aspects éternellement humains.

Aussi Agar, dans sa chemise de toile serrée à la taille par une écharpe de laine quelconque ; Judith, un vulgaire cache-nez à carreaux noué autour du cou et agrafant sa mante limousine ; Joseph, en simple compagnon charpentier ; Marie, voilée sous son modeste tartan de petite ouvrière, conservent-ils, malgré l'emploi de ces choses familières et banales qui les rapprochent de nous, leur grand caractère légendaire et général. Le milieu et les accessoires peuvent être changés d'une façon piquante qui rajeunit le spectacle ; l'impression morale, loin

Étude.

d'être modifiée ou diminuée, en est au contraire accrue.

* * *

Cette émotion large et humaine que M. Cazin nous fait éprouver en éveillant devant nous, comme du fond d'un songe, ces antiques visions des temps obscurs de la légende et des âges primitifs de l'histoire, il nous la fait éprouver

avec une non moins vive et persuasive éloquence lorsque, dédaigneux des sujets déterminés, des prétextes consacrés, il a demandé son inspiration aux spectacles coutumiers de la vie de tous les jours. Il n'a plus ici à son aide, dans son travail d'ensorcellement poétique, l'action sûre qu'exerce sur l'imagination le mirage du passé. Et pourtant quels tableaux plus touchants, d'une sérénité plus haute et plus pacifiante, que ces deux scènes de la *Journée faite* et des *Voyageurs?*

Ici, dans la tendresse grave du soir, sous les dernières lueurs qui meurent, au milieu de ce vaste et plat paysage de plaines et de marécages, une jeune femme, encapuchonnée dans sa jupe, vient chercher son homme, un robuste ouvrier qui a posé ses outils, fixant tous deux, dans une contemplation muette, le petit être que la mère presse sur son sein. Là, c'est dans un coin de pays désert, très nu, très pauvre, au creux d'un pli de terrain barrant la vue de l'horizon, en face d'une barrière de bois, au milieu des buissons et des herbes fauves de la lande, un groupe de jeunes voyageurs qui se lève pour le départ après une courte halte dans une marche qui semble sans fin. La jeune femme noue son écharpe derrière la nuque; l'homme est déjà prêt, sa canne et son ballot à ses pieds. Tous deux contemplent encore, sans rien dire, le frêle enfant que le père tient dans ses bras. Les pauvres pèlerins n'ont pas un lourd bagage et les chemins sont longs et durs. Mais on sent qu'ils ont en eux la vaillance, l'espoir et la résignation des tendresses fortes et durables, et rien n'est plus émouvant dans sa simple et réelle éloquence que ce geste machinal et si expressif du départ dans un sentiment d'union étroite sur l'inconnu des routes et l'incertain de la vie.

Si, au point de vue spécialement pittoresque, M. Cazin a voulu rajeunir les Saintes Ecritures en plaçant leurs sujets en plein dans la vie moderne, se servant d'éléments particuliers pour traduire des conceptions d'ordre général, pour les sortir des conventions traditionnelles, les rafraichir par l'illusion de la chose vécue; lorsqu'il est sorti de l'histoire ou de la légende afin d'exprimer certains aspects de notre vie, procédant en sens inverse, il parvient, tout en conservant à ses personnages les détails de leurs vêtements contemporains les plus vulgaires, à donner à ses sujets l'aspect de scènes qui sont de tous les lieux et de tous les temps, de la vie et de l'humanité. Millet avait procédé de même, mais en opérant par simplification des formes et par élimination de détail inutile et pouvant diminuer et spécialiser l'objet. M. Cazin, tout en se préservant ici encore avec soin du genre et du particulier, a cherché à généraliser le costume moderne, à le placer hors des siècles et des pays, sans le déformer ni le styliser, mais par un choix significatif, des combinaisons un peu exceptionnelles, travestissant, si l'on peut employer ce terme, ses personnages, avec ingéniosité et non sans grandeur. Ainsi, dans la *Journée faite*, le costume de l'homme : un mouchoir de calicot autour d'une casquette vulgaire, un gilet sur une blouse serrée à la taille et faisant comme une fustanelle de palikare, des houseaux de cuir serrant les jambes; pour la jeune femme : la jupe relevée sur sa tête en forme de mante par une idée si heureuse et si sculpturale; de même dans les *Voyageurs*, l'habillement assez excentrique du jeune homme, donnent à ces figures un abord sans doute un peu exceptionnel, mais qui n'a rien de choquant ni d'invraisemblable et qui contribue certainement à élever la compréhension du sujet.

* * *

Bien qu'il soit un homme du Nord, aux songeries profondes et un peu voilées, les conseils de Poussin, sa propre culture littéraire eussent pu, semble-t-il, pousser M. Cazin vers les jardins éternellement fleuris du rêve antique. Ce qui permet d'avancer cette conjecture et de proférer ce regret, c'est qu'à l'austérité du Poussin, à sa philosophie un peu triste ou du moins sérieuse, à la gravité qui accompagne le moindre sourire et, pour tout dire, à sa grâce janséniste, correspondent chez M. Cazin une certaine tendresse voluptueuse, un pâle et mystérieux sourire même dans ses mélancolies les plus tenaces, quelque chose de vaguement doux, de compatissant, de consolant qui répand jusque dans les spectacles les plus désolés, je ne sais quelle atmosphère caressante de volupté tiède et parfois de sensualité discrète.

Il n'a guère, pourtant, composé comme sujets antiques qu'un *Théocrite*, vieillard songeur assis sur un tronc d'arbre renversé, dans un exquis paysage bucolique de fermes et de meules, sous un ciel opalin et rosé, que vient couronner, sans troubler sa rêverie profonde

et inconsciente, une figure allégorique sérieuse et attendrie, d'une grâce toute virgilienne.

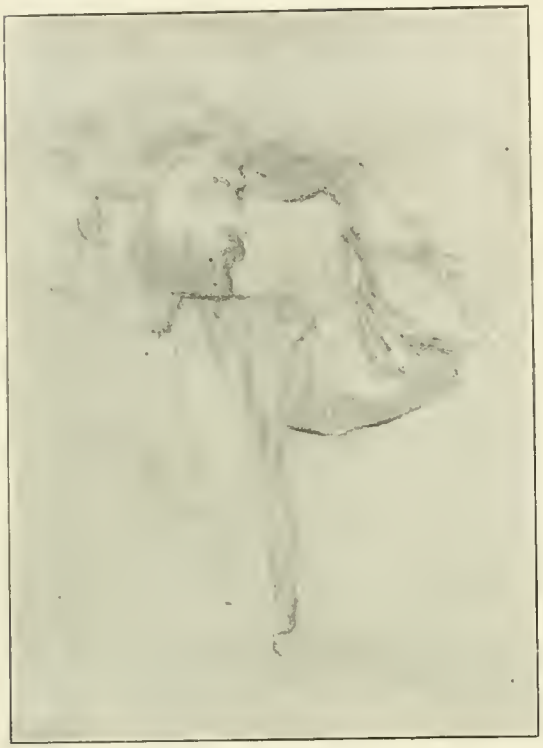
Mais cette sensualité délicate se manifeste spécialement dans un certain nombre de paysages animés de nudités. Ce sont des scènes de bain au milieu de très simples paysages : un coin de rivière calme traversant des landes ondulées ou bordant un faubourg de petite ville dont les maisons, à demi cachées sous les feuillages, ferment l'horizon à l'autre bord. De jeunes femmes aux formes amples, aux lignes harmonieuses, aux belles chairs blondes, s'ébattent dans l'eau agitée, s'essuient ou se rhabillent en des attitudes naturelles mais d'une élégance simple et sculpturale. Ce n'est point, pourtant, ni Diane ni Artémis, ni les Naïades ni les Nymphes, ni Suzanne ni aucune autre des célébrités de la Fable ou de l'Histoire sainte, mais tout bonnement des jeunes femmes d'aujourd'hui, d'hier ou de demain qui vont recevoir d'une servante, nous pourrions dire une femme de chambre, des petits verres de vin réconfortant portés sur un plateau, ou qu'attend un fin déjeuner servi sur l'herbe, étalé au milieu d'une nappe blanche, au premier plan. Il semble même que M. Cazin ait voulu à dessein, par ces accessoires très précis, éloigner toute équivoque, fuir tout ressouvenir conventionnel qui pût refroidir et abstraire son sujet, pour chercher, au contraire, à exalter, sans souci des héros et des dieux, des lieux et des temps, la sainte et éternelle beauté de la femme. Il y a là comme un air de volupté chaste, grave et sérieuse, quelque chose vraiment de corrégien et d'antique.

***

Dans la première partie de son œuvre, nous avons vu que M. Cazin s'était surtout servi des ressources du paysage comme d'un moyen particulièrement expressif pour développer ses sujets et les imposer à l'imagination. A partir de 1888, après cette absence de quatre années, nous le voyons, au contraire, plus exclusivement préoccupé de traduire le verbe obscur et profond de la Nature en la considérant devant sa propre grandeur et son isolement et non comme compagne, témoin ou décor des agitations humaines. De même que les grands paysagistes hollandais, ses maîtres de prédilection, Van Goyen, Ruysdael, Hobbéma qui, les premiers, avaient découvert la beauté intime de la campagne natale, il n'a point fallu à M. Cazin des spectacles exceptionnels, des sites romantiques, des accidents imprévus, des aspects grandioses et sauvages pour arriver jusqu'à notre âme et la toucher fortement. Comme eux, il ne sort guère de la région favorite où il a installé, pour lui et les siens, son centre d'études et d'observations, dans ce petit royaume de terres en friches, de landes, de dunes, de buissons sauvages, de plages solitaires, où il trouve concentrées toutes les beautés naturelles qui parlent avec émotion à son cerveau de poète et d'artiste sensitif. Tout

La journée faite.

au plus, de loin en loin, se permet-il quelque courte échappée dans les pays voisins, en



Etude.

Flandre ou en Hollande, mais bien plus par besoin de déplacement, en allant faire un tour dans les musées, que pour chercher des motifs nouveaux. Il est toujours inspiré quand il est chez lui, et l'on est surpris de la variété des aspects que prennent la même misérable chaumière, le même coin étroit de dune, suivant les points de vue auxquels il se place, l'heure différente, le caprice du vent et des nuées. De même que dans ses tableaux de figures, fidèle à sa compréhension morale du monde, devant les choses inanimées comme devant les êtres vivants, il se sent pris de la même sympathie étroite pour tout ce qui est petit, humble, pauvre, dédaigné, souffrant. Aussi choisit-il de préférence les motifs les plus accoutumés, les plus vulgaires, les plus misérables, les moins pittoresques, au jugement de ses confrères : champs moissonnés, humbles cabanes de pêcheurs, coins de carrières avec leurs pierres blanches et leurs treuils bizarres, moulins perdus de l'Artois, petites cultures, routes banales, dunes arides aux herbes grises, aux genêts hérissés de fleurs d'or.

Ici, c'est un carré de choux au milieu duquel sont plantées deux bêches, dans un terrain sans horizon, fermé par un pauvre chaume, sous un ciel limpide où s'élève le croissant laiteux de la lune, où s'égrènent des vols d'oiseaux. Là, un potager avec son mur de clôture, son fond de petit village abrité au pied d'une colline, son cerisier au milieu du champ, son linge qui sèche sur la haie, ses alignements de choux, ses espaliers de vignes, toute cette prose de la campagne, d'où monte avec les parfums et les frissons du soir, une poésie intime et pénétrante. Plus loin, c'est un ruisseau, un « ru » très étroit, traversant un champ moissonné, avec ses meules de foin arrondies, ses petits saules cagneux, les barrières de bois qui divisent les pâturages, les pieux plantés au bord du champ; ou bien, non loin de la mer, en avant d'un chaume dont la fumée s'échappe lentement du toit, s'éparpillant dans le ciel qu'envahissent les premières teintes violacées du soir, ce maigre arpent de glèbe, au milieu duquel, dans l'abandon du travail, ont été laissés une herse et, tout en avant, deux sacs de pommes de terre sur lesquels s'appuie une bêche; toujours ce détail médiocre, insignifiant, terre à terre, qui prend chez lui une profonde signification. Ce

Etude.

sont encore tantôt des moyettes alignées dans un champ comme des ruches, tantôt de hautes

meules, solitaires ou groupées, soutenues par des béquilles, qui rêvent au couchant, sem-

Étude.

blables à des pâtres appuyés sur leur bâton, enveloppés dans leur lourde limousine.

Personne n'excelle à rendre comme lui les petits chemins de villages endormis qui sentent bon les feuilles mouillées et les senteurs d'étable, et ces petites villes de province, avec leurs vieilles tours, leurs fossés comblés, mirant, dans l'eau plombée des canaux, leurs murailles blanches, leurs pignons aigus, leurs larges fenêtres, leurs petits ponts de pierre qui rejoignent les rives, ou ces étroites maisons aux fenêtres closes, à l'abri derrière une haute rangée d'ormes, avec de grandes ailes voisines de moulins, serrées l'une contre l'autre, toutes transies, sous la froide clarté de la lune qui donne aux vitres de vifs éclats fantastiques; ces petites villes où tintent toujours des sons lointains de cloches, des sonnailles de diligence, exhalant avec une fraicheur de rosée, un désir de repos profond dans de gros draps humides d'auberge, le rêve de calme, d'apaisement bienfaisant que laissent les petites cités qu'on traverse et où l'on ne s'arrête pas.

L'impression morale que laissent ces visions est si saisissante, qu'il n'hésite pas, parfois, à les animer discrètement, en indiquant à coup sûr la présence humaine que notre imagination appelait. Dans cette ruine, sous la nuit qui vient, par ce ciel lourd et orageux où les pierres disjointes et les herbes fauves s'éclairent de lueurs stridentes, cette femme immobile et pensive, à demi cachée dans ces vieilles pierres, et comme recueillie sur les propres ruines de sa vie, ne semble-t-elle pas l'âme de cette solitude désolée? N'attendiez-vous pas, dans ce nocturne d'automne, sur cette route si froide, sous la lumière blanche et dure de la lune, avec ses squelettes d'arbres dépouillés, ses maisons égoïstement closes, le vieux vagabond qui traine sa misère, rêvant d'un asile douteux? Sur cette route perpendiculaire aux ornières creusées, qui semble si longue, si longue, par cette nuit laiteuse, opaline, transparente, comme surnaturelle, le long des lignes d'arbres qui la bordent, entre d'étroits jardins, se cachent de petites maisons. Elles semblent attendre quelqu'un, et, en effet, à droite, se dessine vaguement, devant une porte, une

Étude pour « Tobie ».

forme qu'on n'avait pas vue, mais qu'on avait devinée, car l'imagination l'y avait déjà pla-

cée : une femme qui regarde, anxieuse, le bras levé au-dessus des yeux, ainsi que la figure de l'*Attente*.

Nous suivions ce paysan sur cette route sablonneuse et détrempée, sous la *Pluie* oblique: ce chemineau qui longe, dans la tristesse du soir, cette *Route nationale* qui s'ouvre de face, en perspective entre les deux rangées d'arbres matriculés et qu'on ne peut manquer de rapprocher de cette *Avenue de Middelharnis*, de la National Gallery, un des chefs-d'œuvre d'Hobbéma. Et dans cette comparaison, si l'on ose le dire, sans paraître blasphémer, notre âme trouve peut-être plus à se satisfaire dans l'œuvre de notre contemporain. C'est que si le maître de Harlem est parvenu à nous attacher, par la magie de sa lumière et son sens de la vie, à ce spectacle médiocre d'une route banale qui s'enfonce, de face, en plein milieu du tableau, entre les chétifs plumets de ses ormes maigres et noueux, bordée de fossés rectilignes et de pépinières bourgeoises et géométriques, cette contemplation ne parvient pas à agiter, dans notre âme, quelques-uns de ces sentiments qui dorment en elle et qui s'éveillent brusquement à certains contacts avec les choses. Ces rapports secrets; entre la nature et l'homme, d'où naît une source éternelle d'émotions, de sensations, d'exaltations, Rembrandt, Ruysdael, certes, les avaient senties : M. Cazin s'en est souvenu devant eux.

Mais, s'il doit à Van Goyen la rêverie mélancolique de ces petites villes dormantes au bord des canaux et le secret de ces préparations transparentes, en camaïeu brun, relevées de quelques tonalités pâles ; s'il a compris avec Rembrandt et Ruysdaël toute cette palpitation profonde et passionnée de la nature qui s'éveille, souffre, se résigne ou se révolte comme un immense organisme pensant, c'est pourtant avec Hobbéma, malgré la diversité extrême de leur nature, qu'il est lié par la plus étroite parenté. Tous deux ont fui les aspects grandioses et inusités, ont eu peur de l'exceptionnel, ont satisfait leur inspiration dans les sujets les plus discrets, les plus familiers, en faisant choix, pour les animer des éléments les plus médiocres, les plus humbles, les plus vulgaires, en apparence les plus négligeables et les plus insignifiants. Chez l'un ou chez l'autre, ce sont tantôt des murs de clôture, des débris de bois mort, des planches disjointes, tantôt des barrières, des haies, des poteaux, quoi encore? Ici, une armature de cloche qui occupe la première place au premier plan; là, des fagots, des planches pourries, des instruments de labour, des herses, des bêches, des sacs, toutes ces pauvres choses qui, sous le pinceau de ces maîtres, prennent un langage si éloquent ou si touchant. Voyez la *Chambre mortuaire de Gambetta*, tout le pathétique que M. Cazin sait produire avec ces papiers déchirés, les feuilles éparses des couronnes, le lit défait, la note discordante et aiguë, dans ce deuil et cet abandon, du drapeau aux couleurs vives posé en travers, ces livres jaunes, les cachets de cire rouge des scellés, ce chapeau laissé sur un fauteuil, tout le mobilier banal d'une chambre quelconque, avec son plafond bas et son papier gris à fleurs. Ce n'est ici, à proprement parler, qu'un tableau de nature morte et rien n'est plus émouvant que l'éloquence muette de tous ces témoins inanimés.

Frise décorative.

Chez Hobbéma, si profondément doué du sens de la vie, ces accessoires vulgaires venaient contribuer à renforcer l'accent de vraisemblance, la sensation de nature et de réalité. Se souvenant de Millet, qui, plus tard les accusant fortement, les marqua comme d'une signification religieuse et symbolique, M. Cazin les reprend après le maître hollandais, pour leur donner un caractère encore plus expressif, un rôle ému et doucement pathétique. C'est qu'entre ces deux artistes s'est déroulée toute la grande évolution du paysage qui a modifié les points de vue primitifs de la conception de la nature.

Avec les Hollandais, qui ont compris le rôle de la nature isolée et inventé le paysage moderne, l'homme, être privilégié, créé par les religions humaines à l'image du Créateur, restait néanmoins considéré orgueilleusement comme le centre de l'Univers qui avait été préparé, ainsi qu'un riche et sympathique décor, pour l'utilité, la joie et la consolation de sa vie.

La philosophie qui a montré le néant de l'homme, la science qui a fait pressentir l'infini des mondes, nous ont fait comprendre, depuis, les rapports de l'homme avec sa planète et de sa planète avec le reste de l'Univers. Elles ont modifié le sens de nos contemplations en face de la nature, qui ne nous apparaît plus, tantôt que hautaine et indifférente, étrangère à nos agitations, tantôt que partageant elle-même notre propre humilité. Ce sentiment que l'homme n'est plus qu'un simple accident, que la terre n'est plus qu'une modeste planète égarée comme tant d'autres, à travers l'incommensurable immensité des espaces cosmiques, que tout autour de nous est passager, changeant, mouvant, éphémère, cette sensation de l'humilité terrestre sous la gloire éternelle des cieux, il nous semble qu'on l'éprouve plus que chez tout autre dans l'œuvre de M. Cazin.

Mais sur toute cette désolation, sur toute cette nudité, sur cette détresse des hommes, cet abandon et cette lassitude des choses, plane toujours une caresse attendrissante, je ne sais quel air de langueur douce et de mélancolie voilée, comme une mélodie lointaine et rêveuse. On sent que le grand magicien, Corot, est passé par là. M. Cazin n'a pas conservé, sans doute, l'exquise et inaltérable sérénité, la grâce éternellement souriante et comme païenne du grand vieillard enchanteur, mais il lui doit le charme subtil de l'enveloppe, le mystère divin de la lumière, la tendresse infinie de ses ciels nuancés au soleil couchant, ce qu'il y a de volupté et de caresse dans l'intime clarté de ses nuits douces et consolatrices, cet accent de sympathie universelle et compatissante, toute cette poésie intense, aiguë, pénétrante qui monte de ces choses misérables à notre cœur d'homme et l'émeut profondément.

C'est le crépuscule ou la nuit que M. Cazin a choisis, de préférence, pour développer le

Tobie.

thème de ces harmonies tièdes, discrètes, apaisées, et plus souvent encore cette heure indécise, ce moment hésitant entre les dernières lueurs du jour qui s'en va et les premières ombres de la nuit qui monte, ces effets fugitifs et changeants qui frappent d'autant plus qu'on les sent plus passagers.

Il a éclairé, aux splendeurs du couchant, des ciels animés, des nuées en marche, de vastes firmaments orageux, lourds, chargés, aux nuages sulfureux, et il a trouvé ces deux notes désormais inoubliables, mélodiques et chantantes, ce ton, comme ému et mouillé, des tuiles rouges imprégnées de clartés crépusculaires, qu'Hobbéma lui avait déjà indiqué; et ces blancs des vieilles pierres, dans ses nocturnes, ces blancs froids comme avivés dans le bleu transparent de la nuit, avec quelque chose de frissonnant qui évoque des souffles et des parfums. Car c'est un paysagiste essentielle-

ment évocateur, qui éveille la sensation encore plus que l'illusion. Ne semble-t-il point pour chacun, devant ces images, tant est profonde l'intensité du charme poétique, qu'elles suscitent, pour lui et pour lui seul, l'impression de

Étude.

choses déjà vues, de souvenirs exclusivement personnels ?

* * *

Prestige rare du paysage; disposition du sujet dans une composition imprévue, sans arrangement apparent, sans effort, comme surprise sur la vie, en dehors des habitudes scéniques conservées par notre art pictural si longuement impressionné par le théâtre; éloquence des accessoires familiers qui parlent à nos sens un langage symbolique, plus fort et plus ému que tous les emblèmes surannés, ce mobilier conventionnel, ces oripeaux inanimés, figés, académiques qui encombrent tant de nos meilleures peintures; science délicate des harmonies, accord exact de tous les éléments constitutifs du tableau, des figures et du milieu, des terrains et des ciels, de l'impression morale et de la sensation organique, toutes ces qualités devaient faire de M. Cazin un décorateur exceptionnel.

De bonne heure, le goût de la décoration s'était manifesté chez lui d'une façon toute spéciale. De récentes expositions au Champ de Mars, une belle vitrine du Musée du Luxembourg, nous font connaître M. Cazin comme potier, entre 1871 et 1875, alors qu'il était établi en Angleterre, dans ces premiers travaux, curieux spécimens, précurseurs du grand mouvement céramique de nos jours. Nous ne pouvons y insister en ce moment (1). En sa qualité de peintre, M. Cazin ne devait point se contenter, comme tant d'autres, de la perfection à atteindre dans la matière et dans les émaux. La forme et l'ornement le préoccupent. C'est dans l'étude de la fleur qu'il cherche ses éléments de décor. Mais là, comme dans les essais de panneaux, d'encadrements, de guirlandes, qui sont restés inutilisés dans son atelier et dont nous reproduisons un fragment, il sait comprendre la fleur dans sa physionomie légère, mobile, vivante et animée, au lieu de la déformer, de la défigurer et de la figer sous prétexte de la styliser, comme on fait trop généralement depuis quelques années.

Tous ses ouvrages de peinture et jusqu'à ses moindres sujets de chevalet, témoignent de ce sens très vif de la décoration, par leur mise en toile particulière, la présentation inédite du motif, le soulignement des éléments essentiels et l'harmonie savante de l'ensemble. Son œuvre décorative proprement dite est, néanmoins, assez limitée. A vrai dire, certains tableaux historiques, comme la *Judith*, étaient conçus dans la pensée d'une adaptation décorative, puisque cette peinture devait former la première pièce d'une série de cartons destinés aux Gobelins.

Ses principaux ouvrages spécialement affectés à une décoration sont : l'*Ours et l'Amateur de jardins*, la *Parole de Socrate*; l'*Etude*, sujet qu'il a traduit deux fois : une jeune femme assise et lisant, tantôt au milieu d'un paysage de sapins, au couchant, une sphère géographique à terre derrière elle, en une toile de forme cintrée; tantôt au pied d'une cabane de roseaux, près d'une source, dans un sentiment très virgilien; puis l'*Art*, plafond appartenant à M. Lerolle; enfin, surtout, sa grande toile, acquise par la Ville de Paris et qu'il est regrettable de ne point voir appropriée à la décoration

1. La Revue étudiera à part l'œuvre céramique de M. Cazin.

d'un monument public : *Souvenir de fête.*

On n'aura, sans doute, point oublié cette peinture, exposée en 1881, qui fut une des œuvres les plus passionnément discutées de M. Cazin. Au premier plan, sur le haut d'un palais en construction, qui éveille l'idée de travail dans une paix durable, un groupe personnifiant la Science et Travail, tend un rameau d'olivier à un guerrier casqué. Au fond, entre les guirlandes de feuillage, moutonnent les cimes rousses d'un grand parc au fond duquel s'arrondit une coupole, dans le ciel doux et suave qu'éclairent brusquement des éclats de fusées. C'est le panorama du Luxembourg avec la silhouette arrondie du Panthéon, tel qu'on le voit du haut de la fenêtre de M. Cazin, dans son atelier de la rue du Luxembourg.

Ici, encore, comme dans tous ses tableaux, M. Cazin tire un parti décoratif particulièrement nouveau et heureux de tous ces éléments médiocres, secondaires, qu'on évite généralement ou qu'on dissimule sous des arrangements conventionnels : échafaudages hérissés dans la nuit où sont accrochées des lanternes vénitiennes, charpentes, mâts dressés pour monter les matériaux, pierres taillées dans leur froide virginité, qui contribuent à donner à cette œuvre calme et sereine son accent étrange, son charme de simplicité et de vérité, de spectacle à la fois réel et imaginaire.

C'est que, sans doute, ce sont les mêmes qualités qui font à la fois les décorateurs et les poètes : le sens des images, le véritable esprit symbolique et généralisateur qui procède par choix et par simplification. Delacroix, Chassériau, Puvis de Chavannes, pour ne citer que quelques grands exemples parmi les modernes, n'en sont-ils pas la preuve évidente ? Le meilleur moyen d'intéresser l'imagination comme de toucher les cœurs, c'est toujours de sentir fortement et de parler sincèrement, d'être partout humain et vrai ; de se rendre, en même temps, un compte exact des conditions de son art comme des termes de son langage, d'analyser tous les éléments constitutifs de son sujet pour apprendre à les trier, à tirer de chacun d'eux son caractère expressif, en les accordant tous dans une orchestration simple et juste de manière que chacun d'eux soit à sa place, se faisant entendre plus vivement ou plus doucement suivant son rôle, et que l'ensemble de toutes ces notes combinées produise une harmonie générale, très une, qui émeuve profondément.

C'est par ces moyens, c'est grâce aux ressources d'une imagination sans cesse cultivée par la méditation et par l'étude, renouvelée et vivifiée chaque jour par l'observation constante de la nature et de l'homme, que M. J.-C. Cazin a produit une œuvre originale, émue et humaine, doucement persuasive, qui nous attire et nous retient dans la grandeur mélancolique et la beauté cachée des choses simples, à travers les splendeurs parfois méconnues de l'univers qui nous entoure et dans les enchantements du monde intérieur.

LÉONCE BENEDITE.

L'Étude (panneau décoratif).

Frise des Oiseaux de proie. MAQUETTE DU CONDOR.

La Sculpture Décorative aux Nouvelles Galeries du Muséum

Il n'est que juste, croyons-nous, de rendre hommage ici à une tentative de décoration sculpturale d'ensemble des plus originales et des plus dignes d'être connue du grand public. Elle est d'autant plus heureuse qu'elle est plus rare, et qu'elle s'applique non à un projet en l'air, mais à une chose exécutée; non à une fantaisie particulière, mais à un monument public. Il s'agit des nouvelles galeries du Muséum qui s'achèvent en ce moment et qui mettent la tache rouge et gaie de leur architecture en brique et pierre dans les arbres du Jardin des Plantes, du côté de la rue de Buffon.

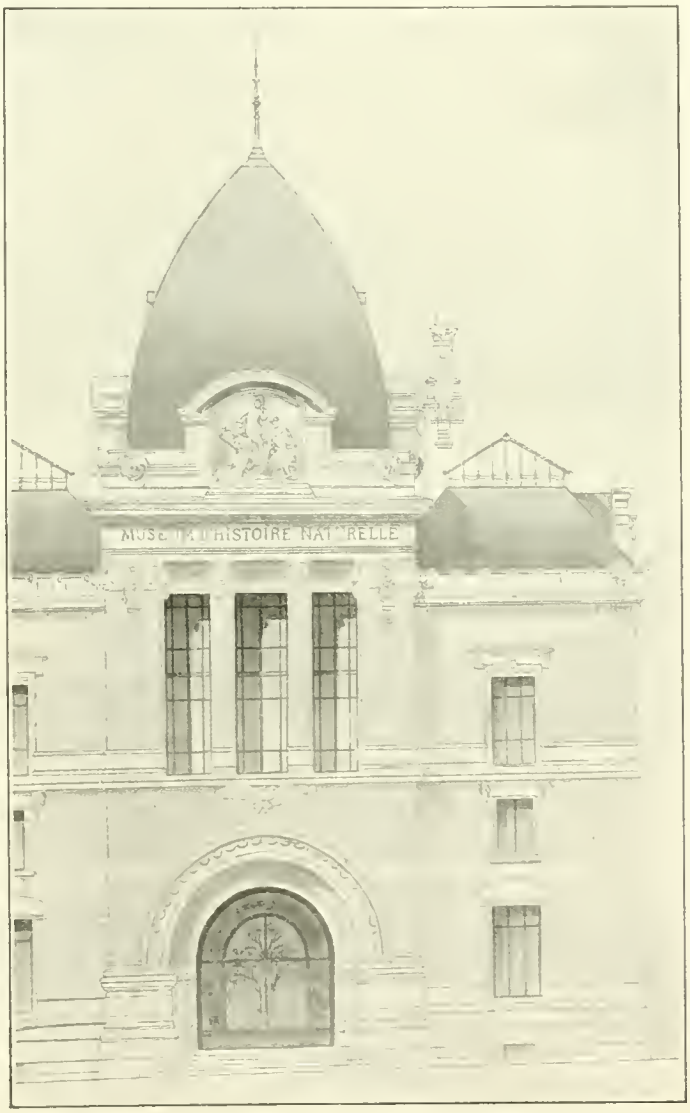
L'architecte est *M. Dutert*, le hardi constructeur qui a conçu jadis l'arc de la Galerie des Machines. Il nous avait déjà prouvé, dans l'exécution de son œuvre grandiose, quel heureux emploi pouvait faire une architecture moderne originale des nouveaux matériaux mis en œuvre, comment les ferrures utilitaires avouées sans tricherie ni mensonge pouvaient avoir leur rôle et leur beauté dans la décoration. Certains détails aussi nous avaient dès lors montré sa préoccupation de renouveler l'ornementation architecturale par l'ingénieuse adaptation d'éléments modernes appropriés à la destination de l'édifice : des étaux, des clefs, des compas s'étaient trouvés associés à des feuillages décoratifs dans l'ornementation des grands arcs du Palais des Machines. Ici, non seulement à l'intérieur les poutres de fer apparentes montrent au plafond des galeries leur silhouette élégante et robuste, mais un peu partout, des motifs empruntés aux règnes animal et végétal, sculptés dans la pierre, le marbre et le bronze, viennent apporter leur note originale et significative, et donner à l'œuvre un caractère très particulier.

Et cela est intéressant, non seulement parce que, comme disent certains, l'artiste a trouvé le moyen de caser par-ci par-là, un tas de bêtes amusantes, ou parce qu'il a indiqué clairement ainsi la destination de l'édifice, mais

Détail de la façade sur le Jardin.

parce qu'il a obéi à une idée décorative très originale sur laquelle nous allons avoir à insister. Nous laisserons à d'autres plus compétents, et quelques-uns l'ont déjà fait, le soin d'apprécier comme il convient les mérites proprement architecturaux de l'œuvre de M. Dutert, l'élégance de lignes de son dôme, l'intelligente distribution de l'éclairage de ses galeries, le parti des grands nus rouges de sa façade où éclate si heureusement la blancheur des corniches de pierre et des bas-reliefs de marbre; c'est à la partie proprement décorative que nous voudrions nous attacher uniquement ici.

Tout d'abord, un certain nombre de grands morceaux sculptés, commandés par l'État à des artistes de valeur, ont trouvé ou trouveront place en divers endroits du monument. C'est l'œuvre de *M. Frémiet* que l'on saluera tout d'abord en entrant dans le grand vestibule. Mais ses *Orangs-outangs* pas plus que son *Homme de l'âge de pierre* qui doit figurer sur la façade de la rue de Buffon ne sont encore en place, et nous ne pouvons maintenant en parler de visu. Nous nous proposons d'ailleurs de revenir plus tard sur l'œuvre décorative tout entière de ce maître artiste. En haut du pavillon d'entrée, une grande composition de *M. Allar*, harmonieuse mais un peu froide, représente les *Trois Règnes de la Nature*. Sur la façade du jardin, deux grands reliefs en bronze, s'enlevant sur fond d'or, mettent au milieu de chacun des deux corps du bâtiment une note de richesse assez heureuse dans un ensemble plutôt sobre et sévère. L'un représente le *Dressage du cheval*, par M. *Marqueste*, l'autre une *Chasse au Crocodile*, par M. *Barrias*. A la même hauteur, une série de bas-reliefs de marbre nous montrent divers animaux; ce sont : sur le jardin, un *Loup* de *Gauquié*, un *Sanglier* de *Tony Noël*, un *Singe* de *Fagel*, des *Antilopes* de *Bayard de la Vingtrie*; sur la rue, un *Renne avec des enfants* de *Maniglier*, des *Chiens du Saint-Bernard* d'*Hector Lemaire*, des *Tigres* de *Lanson*, des *Chiens avec des Loups* de *Carlier*. Chacune de ces œuvres nous représente l'animal en action, dans une scène de sa vie pour ainsi dire, et quelques-unes ont peut-être le tort de former un peu trop tableau et d'être un peu compliquées. Le Loup pris au piège de M. Gauquié nous paraît, par la belle simplicité de l'attitude, un des plus décoratifs en même temps qu'un des plus intéressants par la vigueur de l'exécution. La plupart d'ailleurs sont d'une exécution savante et serrée et prouvent que les exemples des grands animaliers du siècle des Barye et des Cain ont porté leurs fruits. Quelques-uns malheureusement ne semblent pas s'adapter comme il conviendrait aux nécessités de la dé-



Pavillon d'entrée. DESSIN DE M. DUTERT.

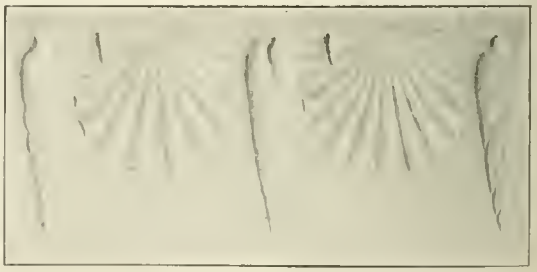
coration architecturale, débordent un peu trop ou sentent toujours un peu le morceau et le hors-d'œuvre.

Mais que l'on puisse trouver des sculpteurs de talent capables d'exécuter, sur commande, d'excellents morceaux pleins de vérité et de vie, cela ne fait de doute pour personne; qu'ils consentent à se plier aux exigences de la situation, à faire non pas un simple morceau, mais une œuvre destinée à figurer en une certaine place désignée par l'architecte, à être vue d'en bas, à côté d'autres œuvres analogues remplissant la même fonction décorative, voilà qui commence à devenir moins aisé. Mais, où la véritable difficulté commence, c'est lorsqu'on arrive à tout le détail de l'ornementation, et c'est là aussi qu'est la partie la plus intéressante et la plus nouvelle de l'œuvre de M. Dutert.

Chapiteaux aux Lions (d'après les dessins de M. Dutert). VALTON.

Son idée primordiale, essentielle, a été celle-ci : renoncer à tout prix à tous les éléments décoratifs banals, classiques et surannés, à tout cet arsenal de moulures, de profils, de chapiteaux, de consoles, de corniches dont on a tellement farci la cervelle de nos architectes, qu'ils naissent pour ainsi dire d'eux-mêmes sous leur crayon, tout naturellement, comme les épithètes banales sous la plume d'un chroniqueur mondain ou les fleurs de rhétorique sous celle d'un latiniste d'antan. L'auteur ici a mis de côté ses cahiers d'expressions et il a voulu parler une langue originale. Toute la décoration exécutée sous sa direction a été avec une volonté, une ténacité persistante empruntée à des motifs végétaux et animaux jusqu'au plus petit détail; et il est singulier de penser quel effort il a fallu, quelle surveillance sur soi-même et sur les autres pour retrouver ainsi le simple et le naturel et pour revenir tout bonnement à ce qui avait été la tradition de nos ancêtres et le principe de la décoration gothique. Tellement nous sommes imprégnés, tous tant que nous sommes, artistes et public depuis plus de trois siècles que la Renaissance a fait sortir notre art de ses voies naturelles d'un art artificiel et imposé au dehors, qui nous a refait comme une seconde nature. Tellement tout ce bric-à-brac décoratif, illogiquement imposé par la Renaissance du XVIe siècle, nous paraît encore aujourd'hui une chose obligatoire et inévitable, surtout dans ce qu'on est convenu d'appeler le grand Art.

Ne cherchez donc dans les nouveaux bâtiments du Muséum ni chapiteaux doriques, ioniques ou corinthiens, ni bossages, ni triglyphes, ni oves, ni perles, ni pirouettes : il n'y en a pas, ni rien qui y ressemble, jusque dans le plus petit détail : il est curieux de noter, par exemple, avec quel soin minutieux, sous les retombées du linteau



Frise des Coquillages.

de certaines fenêtres, l'on a mis à la place des denticules, fatalement attendues, des rangées de

Balcon aux Iris (1er *étage*). D'APRÈS L'EXÉCUTION.

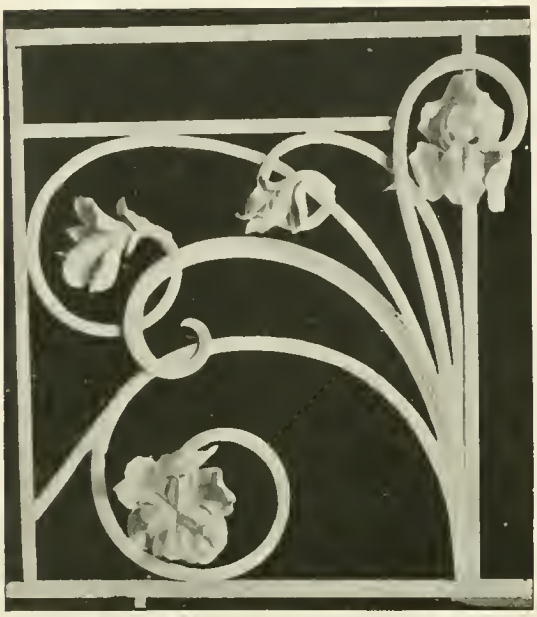
petits coquillages juxtaposés. Et cela ne laisse pas d'être un certain soulagement et une certaine joie pour tous ceux qui cherchent dans l'art décoratif, surtout dans ses applications monumentales, quelque chose qui nous sortirait enfin de l'ornière traditionnelle, qui nous changerait des triglyphes de la Nouvelle Sorbonne, ou des palmettes de l'École de Médecine.

Mais il y a mieux que ces infiniment petits dont nous parlions tout à l'heure. Regardons la porte principale; c'est un très grand morceau assez original dans l'ensemble et d'une puissance de conception architecturale tout à fait remarquable. Sa large et robuste arcade en plein cintre est décorée tout uniment d'une bordure de feuilles de palmiers, qui s'emmanchent les unes dans les autres et se mêlent régulièrement à un large ruban formant entrelacs. Ces feuilles sont stylisées d'ailleurs d'une façon large et puissante, sans maigreur ni recherche excessive du détail, ce qui nuirait ici à l'aspect imposant de l'ensemble. Au-dessus, un autre bandeau nous montre une série de coquilles Saint-Jacques indiquées avec une sobriété, une netteté d'exécution et une franchise remarquables. Plus haut, les piles du premier étage qui encadrent les trois grandes baies éclairant la bibliothèque, sont couronnées de sortes de chapiteaux, les uns formés de têtes de lions, les autres de lionnes accouplées. Nous donnons ici la reproduction de cet ensemble un peu élevé pour être photographié directement, d'après les dessins mêmes de M. Dutert. Les deux chapiteaux extérieurs, si l'on supprime le beau fleuron qui en fait le centre, rappellent très légitimement, du reste, et sans aucune intention de copie servile, les magnifiques taureaux de l'Apadana de Suze, agenouillés par paires et qui soutiennent de leur dos puissant, la toiture du palais. La sculpture de ces têtes de fauves est due à l'excellent animalier *Valton*. C'est à un autre de nos sculpteurs dont le talent d'animalier est aussi bien connu, *M. Gardet*, que nous devons l'admirable *Gypaète enlevant un agneau* qui se trouve sur cette façade entre la porte du rez-de-chaussée et la grande baie de la bibliothèque, sur le bandeau de pierre qui accuse la séparation de l'étage. Ce n'est pas seulement là un morceau de sculpture posé en hors-d'œuvre pour boucher un trou : le grand oiseau dont les

Rampe aux Iris (2e *étage*). D'APRÈS L'EXÉCUTION.

larges ailes éployées s'appliquent sous la corniche procède d'une idée excellente, il s'adapte très ingénieusement au membre d'architecture qu'il est chargé d'embellir, en épouse la forme et le décore sans le surcharger ni le faire dispa-

raître. La répétition de ce motif avec des va-



Détail du balcon aux Iris. MAQUETTE DE M. BONIN.

riantes dont l'exécution est due à *MM. Boutry*, *Louis Noël*, etc., tout le long du même bandeau autour du monument, fait grand honneur à l'invention de l'architecte. Cette série d'oiseaux de proie, condors, aigles ou vautours servant comme de clefs au-dessus des arcades du rez-de-chaussée est certainement une des meilleures parties de la décoration.

C'est une idée également très ingénieuse et très heureuse que celle des crustacés et des sauriens formant consoles ou corbeaux sous certaines fenêtres du pavillon de tête, et s'appliquant aussi à merveille au membre d'architecture dont ils renouvellent la forme et l'aspect. Quelques-uns sont empruntés à des espèces disparues et exécutés d'après des fossiles du Muséum ; mais presque toujours, ils ont été choisis et interprétés de façon à présenter la stylisation ornementale nécessaire. Nous signalerons en particulier la façon vigoureuse et simple dont certaines carapaces de homards ont été traitées pour s'appliquer à la muraille avec une décision énergique et un parti-pris de simplification très intéressant.

Au-dessus des fenêtres, dans de petites niches carrées, nous voyons apparaître toute une série de petits animaux, félins pour la plupart, dont les maquettes ont été fournies par d'excellents artistes comme *MM. de Vasselot*, *Houssin*, *Lormier*, *Engrand*, *Truffot*, etc., et qui viennent, avec la ligne souple de leur corps, couronner harmonieusement des fenêtres dont l'aspect d'ensemble est donné par une de nos planches. Immédiatement au-dessous du toit enfin, le chéneau se trouve décoré par toute une série d'insectes espacés de place en place, et par de grands bouquets de coquelicots qui, prenant naissance au-dessous de la corniche, traversent le larmier pour venir s'épanouir au-dessus. L'idée est très originale ; mais à notre avis, il est peut-être fâcheux de voir la ligne de la corniche ainsi coupée de distance en distance, et nous aurions préféré une autre combinaison qui respectât un peu plus les lignes de l'architecture.

Signalons encore la composition très heureuse bien que très simple des cartouches qui contiennent les noms de professeurs du Muséum, et qui alternent sur les façades du jardin et de la rue avec les grands oiseaux de la frise dont nous parlions tout à l'heure. Dans les intervalles, cette frise est décorée de coquillages exécutés en très faible relief, qui forment un fond discret où s'épanouit de temps en temps, tantôt un excellent morceau de sculpture représentant dans la majesté de son vol

Chapiteau au Crabe (vestibule).

quelque condor ou quelque vautour, tantôt un de ces cartouches encadrés de bouquets de

feuilles exotiques, du plus joli effet. Glissons, par exemple, sur les bustes regrettables qui s'étalent dans les fenêtres de la galerie du rez-de-chaussée. Ils représentent des gens infiniment respectables mais horriblement laids, et leur laideur se complique encore d'une exécution froide et poncive, d'une coupe à l'antique aussi académique et aussi surannée que possible. Il paraît que c'est un legs de l'ancien Muséum pour lequel ils avaient été exécutés jadis et non employés. N'insistons pas.

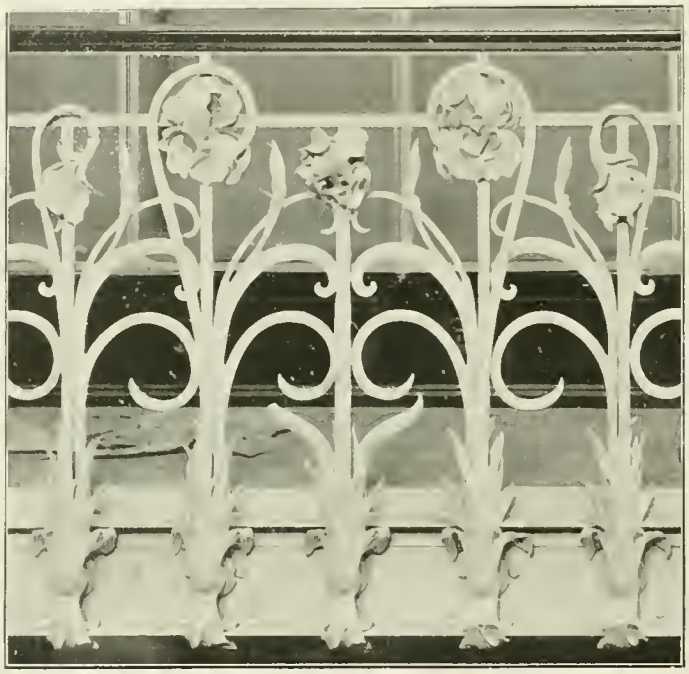
Si nous pénétrons maintenant dans l'intérieur du bâtiment, ce sont les mêmes observations que nous aurions à faire pour la décoration sculpturale, peu abondante d'ailleurs, si ce n'est dans le vestibule, et dont le chapiteau que nous reproduisons ici, nous donne un type excellent avec sa composition très étudiée, son profil original et le motif du crabe qui y est appliqué avec une justesse, une proportion et un à-propos remarquable, de façon à faire vraiment corps avec lui. — Pour ce qui est de la peinture, les œuvres de *M. Cormon* qui doivent représenter dans l'amphithéâtre du rez-de-chaussée *la Conquête de la terre par l'homme*, ne sont pas encore en place, et nous ne saurions en rien dire pour le moment. En différents endroits, et en particulier au plafond de l'escalier d'honneur et de la salle du premier étage, apparaissent quelques peintures ornementales dans une note gaie, claire et harmonieuse. Les motifs en sont empruntés à l'étude de la fleur, et *M. Hista* qui les a exécutées, les a conçues absolument dans le même esprit que toute la partie sculpturale dont nous venons de nous occuper. Elles occupent d'ailleurs une place assez peu importante. Au contraire, ce qui est tout à fait essentiel dans la décoration intérieure de notre monument, c'est toute la partie de serrurerie, grilles, rampes, balcons, pour laquelle les mêmes principes ont été adoptés, la même direction donnée par l'architecte qui a voulu porter dans tout le détail de son œuvre le même caractère de spontanéité et de création originale.

La grille d'entrée d'abord en fer forgé, grille de défense robuste et sans mièvrerie, comporte de grandes branches de feuillages ornementaux qui mêlent leurs silhouettes élégantes aux lourds barreaux de fer. Les feuillages ici sont très stylisés, comme il convenait à la matière et à la destination de l'œuvre, et se tiennent assez loin de l'imitation de la nature. Au contraire, dans l'intérieur, la rampe du grand escalier d'honneur permettait à l'artiste avec une matière plus souple et plus riche, le bronze, des délicatesses et des raffinements d'exécution beaucoup plus grands. Un sculpteur ornemaniste de talent, *M. C. Bonin*, a exécuté sur les indications de M. Dutert, deux branches de feuillages d'une grâce tout à fait charmante qui, alternant entre elles, constituent comme les barreaux de la rampe. L'une est de *lauriers*, l'autre de *chrysanthèmes fleuris*. Les lauriers,

Entrée principale.

d'ailleurs, n'ont rien de commun que le nom avec ces « rameaux sacrés » conventionnels qui s'enguirlandent avec des feuilles de chênes, aussi peu vraies que possible, sur les modèles classiques. Ce sont ici des lauriers tout à fait nature, aussi vrais, aussi modernes que leurs voisins les chrysanthèmes.

Peut-être même à notre avis sont-ils les uns et les autres un peu trop près de la nature : ils ont un peu trop l'air de vouloir lutter avec elle, et tout en donnant à cette rampe fort curieuse l'aspect d'une haie vivante, ils y mettent peut-être quelque chose d'un peu trop compliqué, on dirait presque un peu trop fouillis. Nous avouons préférer de beaucoup les *balcons d'iris et de fougères* des grandes salles du Musée. Par raison d'économie, on a dû exécuter ces balcons en fonte, et cette condition a peut-être contribué fort heureusement à retenir le modeleur dans une plus grande simplicité et à le laisser interpréter plutôt que copier la nature. L'idée primitive, du reste, était extrêmement heureuse et le dessin des trois motifs différents, fournis par ce thème des iris, est tout à fait ingénieux.



Balcon aux Iris (2e *étage*). D'APRÈS L'EXÉCUTION.

Le premier de ces motifs est appliqué au balcon de deux tribunes situées dans la salle du rez-de-chaussée, et il se continue dans le petit escalier contenu dans le pavillon en saillie sur la rue de Buffon. Il se compose de pieds d'iris dont les feuilles et les fleurs, tantôt épanouies, tantôt en boutons, s'enroulent harmonieusement, et s'enlacent les unes aux autres. Sur le bas de chaque pied, un paquet de feuilles de fougères vient s'attacher pour dissimuler ou plutôt pour indiquer l'attache du balcon. Ces bouquets de feuilles sont d'une exécution spirituelle et gracieuse ; mais ils alourdissent peut-être d'une façon inutile et par conséquent fâcheuse le dessin du balcon ; et ils ont de plus le tort d'introduire des éléments copiés directement sur la nature à côté d'autres, les iris, qui ont subi la transformation, la stylisation décorative indispensable.

Au premier étage, dans une galerie qui règne tout autour de la salle, la disposition du motif diffère légèrement ; les enroulements sont plus larges, plus amples, les pieds d'iris plus espacés, et le balcon y gagne en aisance et en légèreté. Enfin, au dernier étage, dans une salle située dans le pavillon d'entrée au-dessus de la bibliothèque, nouvelle galerie, nouveau balcon ; mais ici les feuilles de fougère ont disparu, dégageant et allégeant la plante principale qui apparait toute seule avec le bas de sa tige robuste et même la naissance de sa racine qui l'attache au plancher de la galerie ; et c'est peut-être grâce à sa simplicité et à sa franchise, grâce à l'heureux emploi de toutes les parties de la plante, celui des trois motifs que nous préférons, celui qui selon nous serait le plus pratique et le plus facile à adapter aux usages courants au lieu des odieuses banalités dont on nous afflige.

Tels sont les différents éléments dont se compose cette décoration du Nouveau Muséum. La concevoir était très bien : M. Dutert a montré en cela son talent de décorateur et son goût d'artiste en quête d'un art rationnel et original. La faire exécuter était peut-être la véritable difficulté. Artistes ou manœuvres, l'architecte ne trouve guère d'intermédiaires entre les deux. Les uns lui feront à grands frais quelques morceaux excellents mais isolés. Souvent malheureusement, ils n'auront pas le sentiment juste de la place que doit occuper leur

œuvre dans un ensemble architectural, et cette œuvre, où qu'on la mette, aura toujours l'air comme rapportée et comme plaquée. Les autres ne seront capables que de copier, servilement et de répéter à l'infini des modèles exécutés en dehors d'eux, sans le concours de leur expérience particulière du travail et de leur sentiment des nécessités de la matière. Chez eux l'invention est morte, et nul ne saurait créer un motif, nul n'est même capable de travailler d'après un simple croquis, une indication de l'architecte. Ce serait là pourtant l'idéal : une pensée sortie de l'esprit qui dirige, et interprétée librement plus encore que traduite littéralement par l'exécutant.

C'est ainsi qu'il devait en être aux beaux temps de l'architecture française, c'est à l'époque dite gothique, que je veux dire); l'imagier n'était certes pas alors livré à sa propre fantaisie, car comment sans cela expliquer l'unité de l'œuvre ? mais il savait travailler sur un thème donné, renouveler les motifs indiqués, et tout en restant dans l'harmonie générale mettre dans le moindre fleuron quelque chose de sa personnalité et de son génie. Si l'on se plaint, à juste titre, qu'il est très difficile aujourd'hui de faire œuvre de décoration originale, parce que les exécutants font défaut, il serait absurde de s'arrêter longtemps devant cette difficulté que l'architecture moderne s'est créée à elle-même, en faisant toujours ressasser à ses ouvriers les mêmes grecques et les mêmes palmettes, et en les rendant par ce travail machinal et continu aussi incapables d'invention qu'une machine à tourner ou un emporte-pièce, en anéantissant chez eux par la répétition de ces pastiches froids et secs la faculté de faire œuvre vivante et souple. Que les architectes aient le courage et la volonté de les appeler à l'œuvre, de les guider, de les diriger, de les former, les exécutants ne leur manqueront bientôt plus. C'est ce qu'a essayé de faire M. Dutert. Non seulement il a fourni les idées et même les dessins, mais il a surveillé pas à pas l'exécution ; il a vu les modèles se former dans les ateliers, il a fait rectifier les maquettes selon les nécessités prévues, il a tiré parti aussi bien qu'il a pu des différents talents dont il pouvait disposer. Il a été vraiment, selon le beau mot d'autrefois, le *maître de l'œuvre*. Les imperfections de son œuvre tiennent précisément à ces difficultés, qu'il a rencontrées et combattues, sinon surmontées. On sent, malgré tout que certains morceaux de sculpture ont été conçus sans la préoccupation assez forte de leur adaptation au cadre architectural. Nos sculpteurs ne sont plus habitués à cette discipline et à ces exigences qui leur fourniraient pourtant le support, on pourrait presque dire la raison d'être qui manque trop souvent à leurs œuvres ; et d'autre part, l'incapacité de renouvellement chez les praticiens, a rendu inévitable, parfois, la répétition textuelle des mêmes motifs.

Il a surtout le mérite d'avoir donné l'exemple à tous ceux qui se contentent trop facilement d'une décoration toute faite, qui vivent sur des motifs ressassés à l'infini depuis la Renaissance de l'antiquité classique et tourmentés de mille manières, sans qu'il en soit jamais rien sorti que de mort né, car la mort ne saurait engendrer la vie, et nous vivons depuis tantôt trois siècles sur le cadavre d'un art mort. Il a montré que l'on pouvait faire quelque chose d'original et de nouveau en jetant résolument par dessus bord tous ces exercices d'école, tous ces pastiches de classique, toute cette friperie sentant le moisi, et en revenant tout bonnement, tout simplement à la nature, selon le grand et fécond principe de toutes les époques créatrices.

PAUL VITRY.

(*1er prix*) EDMOND SOCARD

NOS CONCOURS

DEUX VIGNETTES TYPOGRAPHIQUES POUR PAPIER ET ENVELOPPES

(*1er prix* SOCARD.

C'est, si je ne me trompe, une habitude relativement récente que d'employer des ornements imprimés en tête du papier à lettres, lesquels renferment en même temps un nom et une adresse et souvent de nombreuses autres mentions. Les maisons de commerce ont pensé avec raison qu'il était bon de mettre sous les yeux de leurs correspondants leurs noms et qualités afin qu'ils fussent ainsi rendus plus apparents et plus faciles à copier.

On pourrait même dire que tout papier à lettre devrait porter imprimé le nom et l'adresse de l'expéditeur, puisque chacun sait que telle lettre parfaitement écrite se termine par un nom et une adresse si exécrablement illisibles que, pour mon propre compte, je me suis vu plusieurs fois dans l'obligation de les découper et de les coller sur l'enveloppe renfermant ma réponse. Rien n'est plus absurde, plus irritant qu'un tel état de choses, et souvent on diffère de jour en jour de répondre jusqu'à ce qu'enfin on y renonce totalement.

Anciennement, on écrivait moins qu'aujourd'hui, mais on avait soin de le faire d'une façon en général posée et lisible. Avec la fièvre qui dévore nos sociétés et l'atroce calligraphie moderne, le besoin de la tête de lettre s'impose; de même que dans le tas de la correspondance, on n'est pas fâché de trouver immédiatement sur l'enveloppe elle-même l'origine de la missive.

La récente dactylographie ne présente que peu de garantie au point de vue de l'exactitude.

Depuis qu'on a adopté l'emploi de l'adresse ornée, il s'est créé des variétés innombrables de types qu'on peut classer en trois catégories

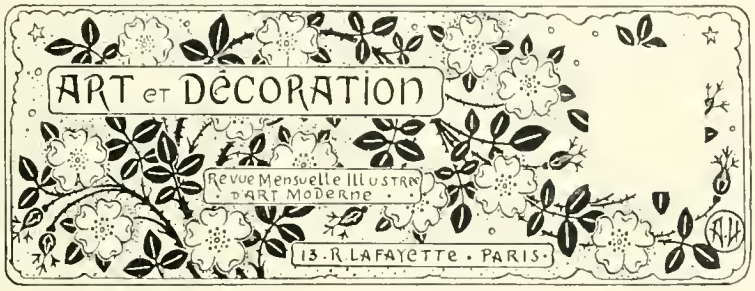
(*3e prix*) A. HERBINIER.

principales selon la place occupée par l'ornement sur le papier. Ce sont :

Le *coin supérieur gauche* formant monogramme ou adresse et se développant en hauteur jusqu'à descendre sur toute la marge.

La *bande horizontale supérieure* plus ou moins large et arrivant quelquefois à descendre jusqu'au milieu de la feuille et même au delà.

Le *coin s'étendant à la fois horizontalement et verticalement*, plus ou moins loin, et inégalement dans les deux sens.



(*3e prix.*) A. HERBINIER.

Ces trois dispositions peuvent être modifiées à leur tour; de plus, il faut remarquer que lorsqu'on les charge à l'excès et qu'on leur donne un développement exagéré, l'effet produit est des plus mauvais. Ainsi, dans le premier cas, descendre l'ornement jusqu'au bas de la page est un manque de goût comme lorsque dans le second on s'étale jusqu'au milieu de la feuille.

On peut, en dehors de ces dispositions, adopter la *forme du cadre* complet ou à trois côtés seulement en faisant ou non prédominer la largeur d'un ou de plusieurs côtés.

L'idéal est comme toujours dans la plus grande simplicité. Un motif dans l'un des angles seulement est bien plus élégant qu'un étalage d'ornements compliqués et surabondants.

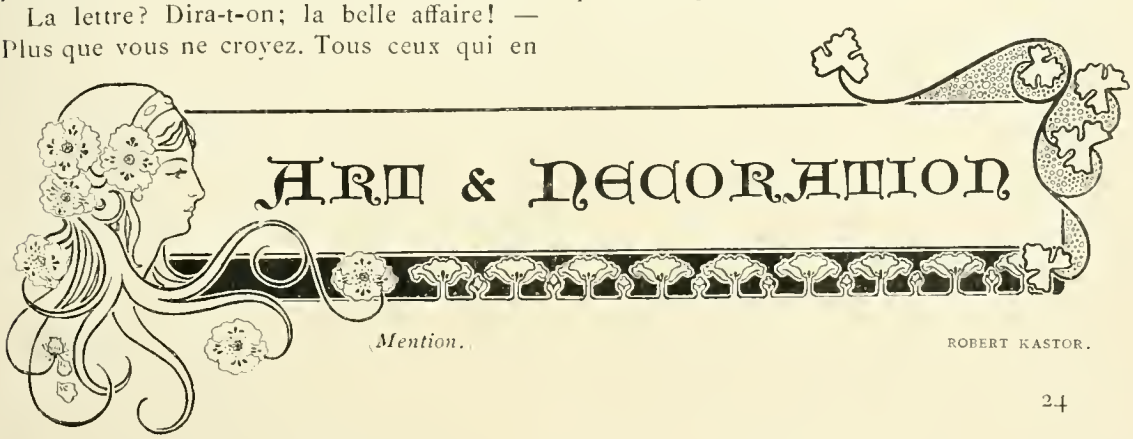
Mais si, en dehors des généralités qui précèdent, il est impossible de formuler le moindre programme, une composition de ce genre variant à l'infini, il est un point des plus importants à bien traiter. Je veux dire *la lettre*. En effet, la seule lettre du nom et de l'adresse peut suffire à constituer l'ornement demandé.

La lettre? Dira-t-on; la belle affaire! — Plus que vous ne croyez. Tous ceux qui en ont fait sérieusement, en connaissent les difficultés; et parmi cent dessinateurs d'un certain talent, il y en aura tout juste trois ou quatre capables d'en faire proprement. Il faut, en effet, à un haut degré, le sens, l'instinct de l'harmonie des lignes entre elles; car la lettre isolée ne compte pas, elle agit en groupes variés dont les permutations sont infinies. Les inexpérimentés s'imaginent que plus ils y mettent de crochets bizarres, de renflements imprévus et plus ils lui donnent de caractère. C'est exactement le contraire qui a lieu; car plus la lettre est simple, plus elle est belle, élégante et lisible.

Cette question de lisibilité est aussi très importante dans une adresse commerciale, et tout en formant bien les caractères, on peut en détruire l'effet par des ornements malencontreux qui les entourent.

Si l'ornement et l'inscription sont en noir sur blanc, il faut que la lettre l'emporte comme largeur ou *force de noirs* sur ceux de l'ornement, à moins que celui-ci ne soit tellement serré qu'il constitue un fond noir par lui-même, auquel cas la lettre ne pourra se détacher qu'en blanc. Le contraire a lieu pour des ornements et lettres blancs sur un fond noir. Ici il faut entendre par noir et blanc : clair et foncé, couleur et or, etc.

On peut employer aussi l'ornement au trait simple. Dans ce cas, on peut rendre la lettre lisible en l'isolant de l'ornementation par un large blanc ou bien en en doublant les



(*Mention.*) ROBERT KASTOR.

Mention. ROBERT KASTOR.

contours, ce qui constitue aussi une sorte d'isolement.

Le présent concours montre précisément les différents défauts que je viens de signaler, et malheureusement assez peu des qualités requises pour une bonne tête de lettre. La Commission d'examen a été frappée de la faiblesse relative des compositions qu'elle a eu à examiner. La plupart des dessins étaient d'une complication excessive. Ici le goût joue un rôle décisif; il faut sentir, en effet, que la simplicité est, dans une application de ce genre, le vrai chemin à prendre. Simplicité mais non Pauvreté.

2e *prix.*) LUCIEN PAYEN.

2e *prix.*) LUCIEN PAYEN.

Ainsi, de la lettre seule, habilement groupée, avec tout au plus quelques petits ornements pour combler certains vides, produira un meilleur effet qu'un ornement chargé, surtout si l'on a soin, comme c'est un peu l'habitude maintenant, de la tirer dans un ton gris coloré, de manière à obtenir un effet léger. Cet aspect léger est absolument indispensable. C'est l'antipode de la fameuse tête de lettre en lithographie avec architectures, attributs, palmes, cartouches, lauriers, chimères, etc., le tout ressemblant à une énorme plaque en fonte de fer.

Cela ne veut pas dire qu'on ne puisse réussir avec de riches et importantes ornementations. Les manuscrits orientaux en sont la preuve ainsi que ceux du Moyen Age.

Là, toutes les ressources de la couleur et de l'or furent employées, tandis que ce n'est pas le cas qui nous occupe, au contraire; nous ne disposons que d'une impression. Est-ce à dire que notre effet doive être nécessairement pauvre? — Il s'en faut, car, par une habile répartition des pleins et des vides, des effets larges et des effets légers, on peut atteindre aussi à la richesse d'aspect la plus somptueuse.

Le dessin de *M. Edmond Socard* a obtenu

le premier prix, bien qu'il présentât le défaut de ressembler à du fer forgé, à cause de l'égalité des pleins et du manque presque total de détails légers. Une barre de fer entoure toute la lettre, rendue elle-même peu lisible et comme enlisée dans des traits parallèles. La petite lettre laisse fort à désirer. Mais cette composition tirée en bistre, gris, vert ou jaune foncé, perdrait de sa lourdeur et laisserait mieux apprécier les lignes du bouton d'or ingénieusement agencées. Le motif de l'enveloppe est beaucoup trop fin et plein de détails sans signification.

M. Lucien Payen nous donne un motif très bien traité d'églantines passant derrière un cartouche, d'une courbe un peu trop lourde d'effet. Le dessin pour l'enveloppe est trop important. Second prix.

Troisième prix : *M. A. Herbinier*, avec un entête de forme carrée, dans lequel la lettre ne joue pas un rôle assez prépondérant. Le motif d'églantines aurait suffi sans la figure. Le projet d'enveloppe est meilleur en tant que dessin, bien que trop chargé, au point que je ne sais pas, quand on aura collé le timbre à la place laissée vide exprès, où *M. Herbinier* compte écrire l'adresse. A sa place, j'aurais fait de l'enveloppe la tête de lettre, et de celle-ci l'enveloppe, sans me préoccuper du timbre, et en ayant soin de donner plus d'importance aux inscriptions, car ici les noirs des feuilles font disparaître ceux des lettres.

Vient ensuite *M. Pierre Brun* avec deux charmants petits projets très bien exécutés, mais d'une délicatesse telle qu'ils en sont presque invisibles. C'est très fâcheux, car au point de vue dessin proprement dit, ce sont les meilleurs sous bien des rapports ; mais si l'on envisage l'objet du concours, on est forcé de reconnaître que le but est complètement méconnu. Il ne suffit pas de bien savoir, il faut encore en plus savoir bien employer son acquis, et au lieu de cette extrême maigreur d'exécution, il eût mieux valu composer un motif plus frappé à la façon d'un timbre et faisant son effet à distance.

M. Robert Kastor a exécuté une composition un peu alourdie par le cadre gris, en tous cas trop large, qui entoure les titres. La façon en copeaux dont se termine la chevelure a quelque chose d'arraché. Il y a de jolis détails mais trop fins. Mêmes observations pour le motif de l'enveloppe dont la majeure partie doit être réservée à l'adresse.

Enfin, *Mademoiselle Berta Kerfstedt*, à Upsala (Suède), nous a envoyé deux petits motifs à peu près identiques, assez bien arrangés, simples, mais avec le défaut d'une lettre trop peu apparente, et gâtés dans le bas par des vermicelles d'origine anglaise.

Il est inutile d'insister sur les autres compositions dont, évidemment, quelques-unes renferment des qualités et du savoir, mais, en général, employées en dehors du but poursuivi.

Dans un concours de ce genre, nous ne saurions trop recommander aux artistes qui y prennent part, de travailler comme si c'était pour eux-mêmes. Ils tomberont moins, peut-être, dans l'inutile complication, et resteront vraisemblablement un peu plus pratiques. Ici, le problème posé était des plus simples, la commission pensait être embarrassée dans son choix ; elle ne l'a été que par la difficulté de pêcher dans le tas quelques dessins à peu près sortables.

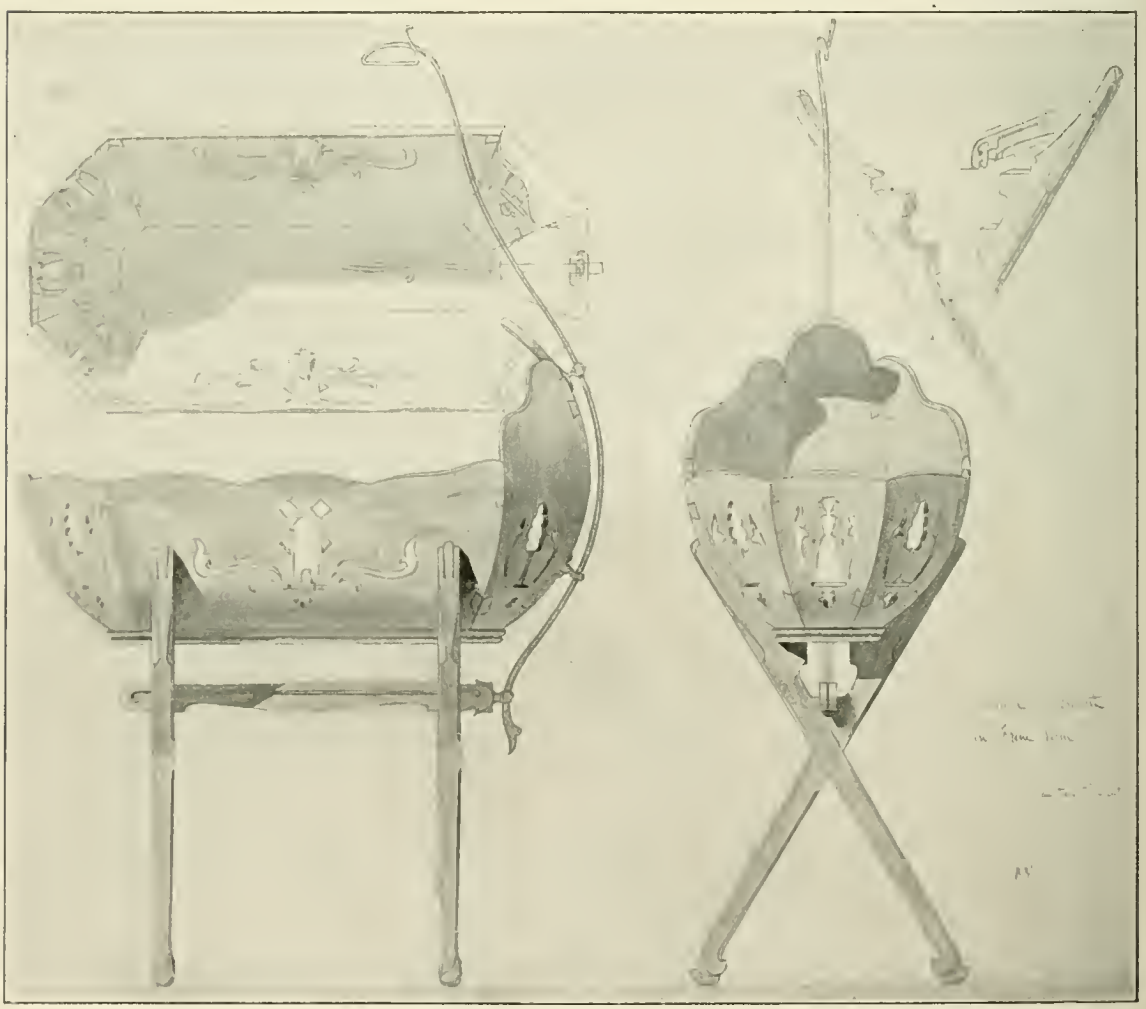
E. Grasset.

Mention. B. KERFSTEDT.

Concours pour un Berceau

L'expression artistique de l'œuvre la plus simple est toujours difficile. Le berceau, image de cette période de l'enfance où le petit être aimé vit encore sa vie végétative, où il doit être bien couché, bien garanti contre le froid, bien protégé contre toute chance d'accidents, ne peut être ni trop léger, de crainte d'être renversé facilement, ni trop lourd afin d'être aisément déplacé.

Les projets primés, qui tous dénotent des qualités originales de composition et de décor n'échappent point complètement aux critiques. Le petit berceau de M. Francis Madeleine est vraiment gracieux: la forme polygonale des extrémités et la courbure de la couchette, donnent à ce joli meuble, la délicatesse qui convient à sa destination : l'ajourage des panneaux contribue à leur élégance et les supports en X sont bien des supports de bois, ayant les dimensions et les assemblages appropriés



(1er prix.) *Détails.* FRANCIS MADELEINE.

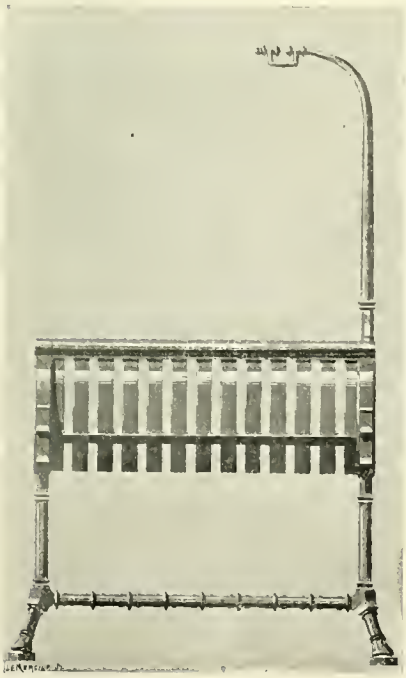
au bois. On aimerait à voir reliées par un petit motif à jour, sorte de gousset, les deux branches inférieures de l'X : on aurait ainsi l'impression d'une stabilité plus complète. C'est la seule observation que suggère le berceau de M. F. Madeleine, qui a étudié avec le plus grand soin ses assemblages d'ébénisterie. On aurait plaisir à voir le meuble exécuté, tel qu'il a été tracé par des dessins précis, qu'accompagne une habile perspective.

C'est aussi par une perspective charmante, rendant bien compte du parti décoratif, que se distingue le projet de M. Lucien Ott Un décor de marqueterie, combiné avec des ajourages, atténue, sans le faire disparaitre complètement, l'aspect un peu rigide de la forme rectangulaire adoptée. Des pieds doubles, reliés dans le sens longitudinal par une entretoise bien profilée, assurent la fixité du meuble.

Tout autre est la disposition du berceau de M. E. Boutin, qui paraît un peu lourd à cause du développement donné au dossier et qui pèche peut-être par excès de stabilité. M. Boutin a supposé entre les bâtis de bois des remplissages en cuir frappé et teint. Ce décor très clair, s'accordant à la forme et à la dimension des panneaux, est tout à fait séduisant.

M. G. Joffrin a craint, lui aussi, d'exagérer la légèreté d'un meuble dont la chute déterminerait des accidents graves. Les quatre pieds de son berceau sont courts et consolidés encore par des liens qui les unissent aux traverses soutenant les parois ajourées du berceau, la tige qui porte le rideau se termine par un doigt levé, symbole du silence.

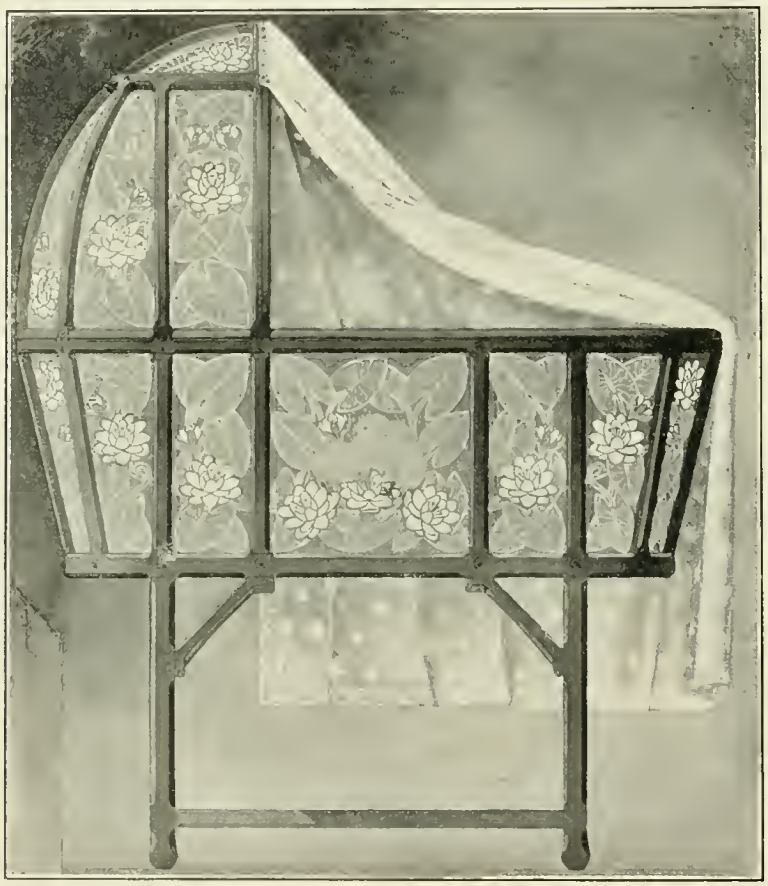
Avec M. G. Morgand, le berceau est plus



(2e *Mention.*) G MORGAND.

(1er *prix.*) FRANCIS MADELEINE.

rustique ; les supports, en forme de bambous, ne s'accordent guère avec les parois verticales pleines qui terminent le meuble : c'est une sorte de petite barque, dont l'ossature évidée apparaîtrait latéralement et où l'on souhaiterait, pour les extrémités, des formes plus souples, s'harmonisant mieux avec les nécessités du couchage. Dans le projet de M. Vanderplaneke la petite potence, élevée derrière l'enfant, a trop d'importance et serait disgracieuse. Il y a cependant dans ce projet des qualités d'étude qui en ont motivé la publication.



(3e prix.) E. BOUTIN.

Il faut que les concurrents se pénètrent toujours, avant de faire une étude sur un sujet quelconque, de l'importance du sujet, de la destination de l'œuvre, des propriétés des matériaux. C'est le moyen le plus sûr de trouver l'expression juste et décorative qui convient.

Les concours institués, depuis une année, par notre Revue, ont donné des résultats satisfaisants. Pour les rendre plus satisfaisants encore, nous compléterons nos programmes, désormais, par des indications plus précises, non seulement sur la destination de l'objet mis au concours, mais sur les qualités différentes des matériaux choisis, sur les nécessités qu'imposent le montage ou l'assemblage de ces matériaux, et sur les formes qui peuvent en dériver.

L'une des principales causes de la décadence des industries d'art dans la première moitié de ce siècle a été l'enseignement abstrait des formes, coïncidant avec la suppression des maîtrises et, par conséquent, de l'apprentissage technique.

C'est pour avoir méconnu l'appropriation de la forme à la destination de l'objet et aux propriétés de la matière, que notre industrie croyait à tort innover en imitant, dans une matière commune, les formes d'une matière précieuse : elle a fait en terre cuite émaillée de faux balustres de marbre, en bois peint ou revêtu de zinc plombaginé de faux ornements de plomb, en plâtre ou en ciment de fausses décorations de pierre ; elle a imité grossièrement en fonte les ornements du fer forgé, en un mélange d'huile, de litharge et de liège incorporés dans un tissu, les ornements du cuir repoussé. Or, il est impossible de faire œuvre artistique, si les qualités de la matière sont méconnues par l'artiste.

S'agit-il de l'exécution d'un meuble ? Les assemblages du bois à tenons et mortaises, ou à rainures et languettes, ne permettent pas des combinaisons où ces nécessités du montage seraient négligées. C'est à l'artiste d'y assujettir sa composition, d'étudier le décor de ses bâtis en ménageant les masses nécessaires à l'assemblage des différentes pièces, et en profitant pour le décor de son meuble, des obligations de la construction. Il est évident qu'un

meuble dont les formes ne permettraient point les assemblages du bois, et nécessiteraient la réunion des morceaux par des plates-bandes de fer, entaillées et peintes, serait une œuvre anti-artistique et condamnable, si nouvelles que fussent les formes employées.

Ce n'est pas la forme qui doit intervenir la première dans la création de l'objet: c'est la raison, je dirai même le bon sens. Toute forme doit être subordonnée à la destination de l'objet et aux propriétés de la matière.

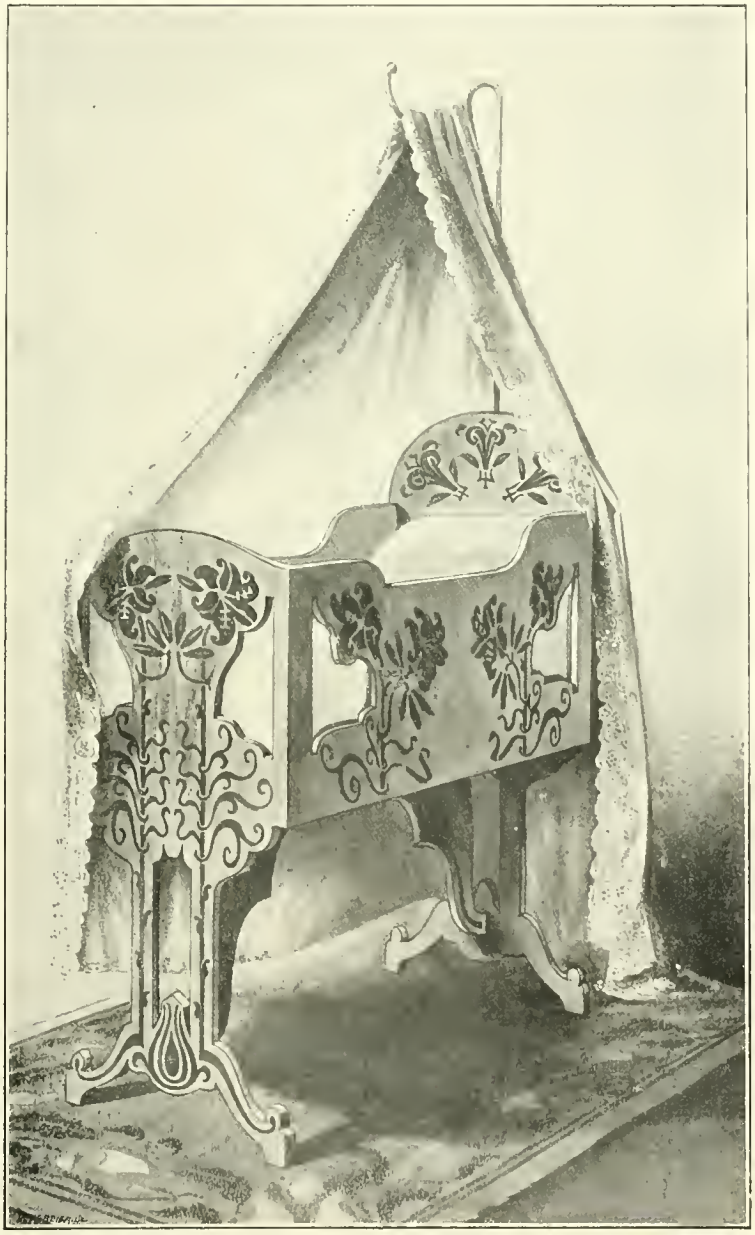
CONCOURS DE FÉVRIER

PREMIER CONCOURS

Une carte de membre de la Société artistique des amateurs. — Une affiche des réunions et expositions de la Société.

La Société artistique des amateurs, fondée, il y a deux ans, pour développer le goût des beaux-arts, chez les amateurs, par des expositions de peinture, sculpture, etc., et par des auditions, littéraires et musicales, vient de clore la liste de ses membres en l'arrêtant au cinq centième adhérent. Désireuse de témoigner, par des faits de l'intérêt qu'elle porte aux artistes, elle a prié la direction de cette revue d'organiser, en son nom, un concours: 1° pour une carte de membre de la Société; 2° pour une affiche de dimensions moyennes destinée à annoncer ses expositions annuelles et ses soirées artistiques. Les trois doubles projets, jugés les meilleurs, seront récompensés par des prix de 300, 200 et 100 francs. Les dessins primés resteront la propriété de la Société.

Le projet de la carte de membre devra porter la mention: *Société artistique des Amateurs*, la devise de la Société, *Ars et caritas*, et les mots: *Carte de sociétaire*, au-dessous desquels

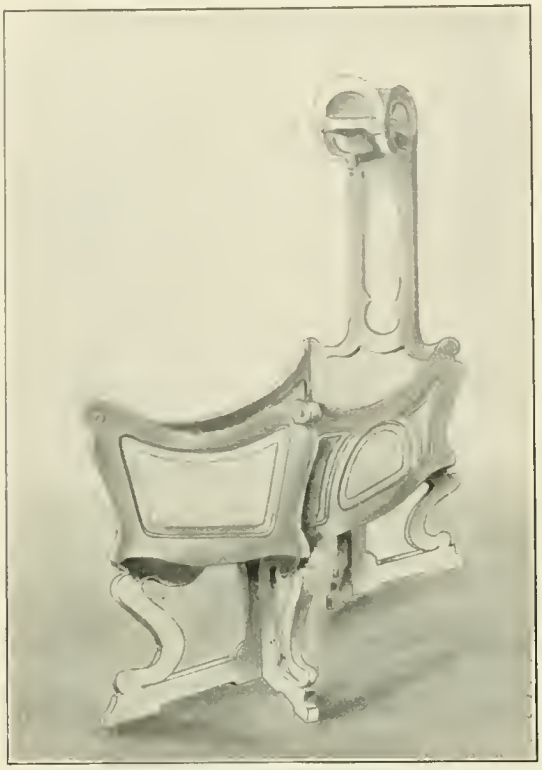


(2e *prix*.) LUCIEN OTT.

sera réservée la place nécessaire pour recevoir le nom du sociétaire précédé d'un *M*. La composition devant être reproduite par le procédé, les concurrents devront prévoir la réduction. L'encadrement sera rectangulaire.

L'*affiche* aura la dimension des affiches de libraire; elle renfermera la mention: *Société artistique des Amateurs*, accompagnée de la

devise *Ars et caritas*. Elle devra être combinée de manière à encadrer avec goût un espace équivalent au quart à peu près de la composition, et qui renfermerait les indications géné-



(*3e mention.*) ALBERT VANDERPLANCKE.

rales que comporte l'annonce d'une exposition. Les concurrents devront prévoir le cas où l'affiche, réduite, servirait de programme de concert ou de soirée.

Les projets devront être déposés, *avant le 10 février*, à la librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette.

SECOND CONCOURS

Le sujet du second concours est fourni par M. J.-L. Goffart, de Bruxelles.

Il s'agit d'une vignette pour papier à lettres. Les dimensions du papier sont de 21 centimètres sur 27 (quart coquille). La vignette ne peut comporter plus d'un tiers de l'ensemble.

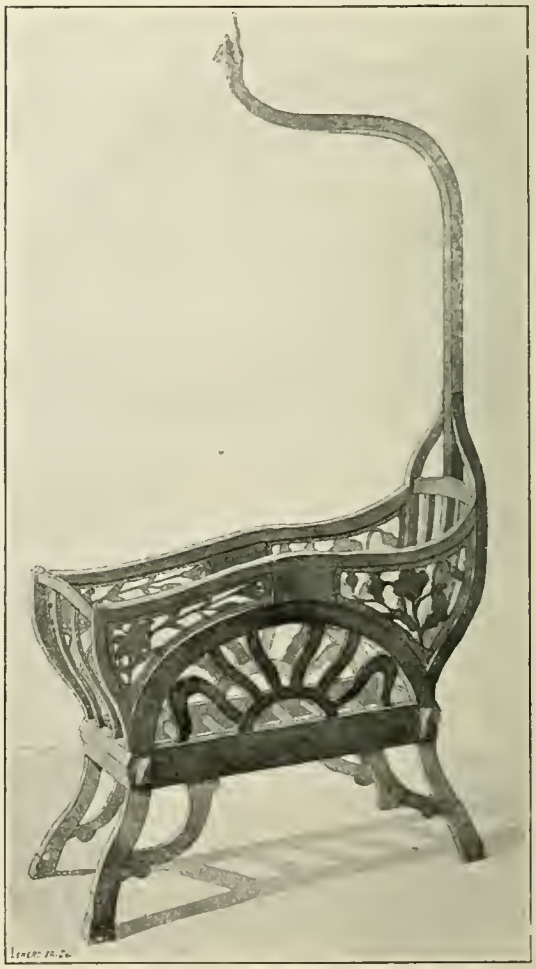
La difficulté consiste surtout à répartir d'une façon satisfaisante les indications contenues dans l'en-tête et à les encadrer avec goût.

On se rappellera que c'est d'un papier de commerce qu'il s'agit, que le nom doit frapper l'œil avant tout, la dimension de chacune des indications doit être proportionnée à son importance. Voici le texte à insérer :

Lithographie de l'Académie Royale de Belgique.
J.-L. Goffart. Maison fondée en 1829.
181, rue du Progrès. Bruxelles.
Anvers 1894.
Médaille d'or.
Exposition du Livre, Paris, 1894.
Diplôme d'honneur.
Bruxelles 1897.
Diplôme d'honneur.
Téléphone : 1671 *Bruxelles, le..... 189*

Les dessins doivent pouvoir être reproduits, soit par la gravure sur cuivre, soit par la gravure sur la pierre. Il ne sera employé, autant que possible, qu'une couleur. Toutefois, l'artiste pourra employer deux couleurs, s'il estime arriver par là à un meilleur effet.

Les trois projets jugés les meilleurs seront ré-



(*1re mention.*) GUSTAVE JOFFRIN.

compensés par trois prix de 100, 50 et 25 francs.

Les envois devront être disposés, avant le 25 février, à la Librairie centrale des Beaux-Arts, 13, rue Lafayette, Paris.

L. MAGNE

1559. — Soc. An. de l'Imp. de Vaugirard, G. de Malherbe, Dir., 152, rue de Vaugirard. PARIS ÉMILE LÉVY, *Éditeur-gérant.*

Art et Décoration

SUPPLÉMENT

TABLETTES

Nous approchons de l'Exposition, et cette année 1900 nous talonne déjà. On s'en aperçoit à des indices qui ne sauraient tromper, et témoignent partout d'une ardeur qui ne va pas sans fièvre et sans inquiétude. Il ne s'agit pas seulement d'être installé à temps ; il faut pouvoir offrir de nouvelles primeurs de notre industrie, et montrer aux étrangers, par l'aspect même de la ville tout entière, que Paris ne déchoit pas de sa réputation.

De là sans doute un certain désarroi dans cette hâte de bien faire ; on veut parer à tout à la fois, on fonce précipitamment de tous les côtés, et bienheureux serions-nous si cet affolement marquait véritablement le commencement de la sagesse.

Lorsqu'on discutait, ces jours-ci, le budget des Beaux-Arts à la Chambre, le rapporteur n'a pu dissimuler un cri d'alarme. Il a bien fallu dire que nos écoles nationales d'arts appliqués étaient en général incapables d'aboutir à un résultat pratique, et que l'enseignement y était organisé de façon à laisser les ouvriers à peu près ignorants de l'exercice manuel de leur métier. On s'est avisé que l'initiative privée avait déjà réussi à instituer des cours où l'apprentissage des arts industriels était compris d'une façon plus logique et plus complète, et qu'il y avait urgence à réformer l'enseignement officiel, pour faire face à la concurrence étrangère.

Le Conseil Municipal a voulu agir, lui aussi, et au moment où l'élargissement de la rue Réaumur renouvelle un quartier du vieux Paris, il a offert une prime aux architectes et aux propriétaires des maisons qui en feraient le plus bel ornement. Le jugement ne doit donc s'appliquer qu'aux façades de ces immeubles, et l'on peut redouter que ce concours incite quelques architectes à sacrifier la construction et l'aménagement intérieurs pour consacrer, en faveur de la décoration de la rue, une plus grosse part du budget dont ils disposent. Les édiles se trouveraient ainsi favoriser une œuvre architecturale détestable, sur la seule vue de sa mine extérieure. Il y aurait, du reste, beaucoup à dire encore, et il faudrait savoir avant tout d'après quels principes sera jugé ce concours, et par qui. Or, les renseignements publiés sur ce point ne sont pas rassurants.

Nous aurions plus de confiance dans le triomphe de nos efforts nationaux, si, au lieu de cette émulation un peu factice et de cette recherche turbulente, nous savions les artistes résolus à travailler dans le recueillement et l'élaboration sincère et personnelle jusqu'à la grande année.

Exposition des Six a la Galerie des « Artistes Modernes ». — Comme l'an dernier, quelques artistes, décidés à créer parmi nous un art usuel, se sont groupés rue Caumartin, sans enseigne, leurs efforts et leurs personnalités déjà établies suffisant à les recommander. Ce sont MM. Aubert, Charpentier, Dampt, Moreau-Nélaton, Plumet, Tony Selmersheim. On n'a pas à craindre d'exagérer l'importance d'une Exposition aussi sérieusement préparée et présentée, et ce sont bien de semblables résultats qui seront capables de forcer l'attention du public et de lui donner le goût d'un art fait pour lui, approprié à ses sentiments et à ses idées. Les meubles de MM. Plumet et Selmersheim, qui restent sobres dans la recherche harmonieuse de leurs lignes, et auxquels le choix de la matière communique déjà une richesse sans fraude ; les bijoux et les pièces d'orfèvrerie de M. Dampt ; les étoffes et les papiers de tenture de M. Aubert, ainsi que l'art si divers et si ingénieux de M. Charpentier, passant de la maroquinerie à la ciselure ; et ce revêtement de céramique exécuté pour une salle de bain, par MM. Aubert et Charpentier : tout cela mérite une étude plus raisonnée, et notre Revue se réserve d'y revenir en reproduisant l'ensemble des œuvres exposées. Pour aujourd'hui, nous voulons appeler l'attention sur les principes d'art qui dirigent ces artistes, et qui sont ceux que nous nous efforçons de démontrer ici même. « Ils pensent, dit leur catalogue, qu'il n'est pas de matière inférieure pourvu qu'elle soit employée et traitée conformément à sa nature, avec logique et sincérité. Contrairement à une opinion en cours, ils nient toute distinction entre ce que ceux-ci appellent l'*art* et ce que ceux-là appellent la *décoration*. » On ne saurait plus fermement rapprocher ces deux mots, que nous avons unifiés nous-mêmes dans notre titre.

* * *

Exposition des Grès de Dalpayrat a la galerie Georges Petit. — Après Lachenal, c'est M. Dalpayrat qui expose rue Gaudot-de-Mauroi ses nouveaux produits de l'année. On remarque en effet dans ses grès quelques notes nouvelles : des tons de pourpre violacée, d'une

belle profondeur, et des verts bronzés où se jouent quelques irisations métalliques. Avec cela, l'art de Dalpayrat reste toujours d'une richesse puissante et contenue; on retrouve ces grands vases de galbe très simple, de colorations graves, tachetés comme des peaux de serpents ou des pelures de fruits, et côtelés de veines où le feu semble avoir laissé de son ardeur. Les pièces de M. Dalpayrat sont assurément parmi les plus précieuses et les plus personnelles que nous ait données la céramique moderne.

* * *

Une expérience décisive, semble-t-il, vient de montrer la vanité de la campagne menée par M. Gustave Geffroy en faveur de l'ouverture des Musées le soir. On s'est décidé, en effet, à fermer les galeries du British Museum, qui restaient ouvertes dans la soirée, de huit heures à dix heures, depuis quelques années. L'absence de visiteurs a légitimé le retour aux anciens règlements. Il semble bien après cela que pareil essai soit inutile chez nous, et l'on ne voit pas bien quelles raisons pourraient faire croire à un plus noble zèle chez les ouvriers de notre pays.

* * *

Le Conseil Municipal de Paris vient de décider de placer au Marché aux Chevaux le vigoureux groupe de M. Debrie, *le Coup de Collier*, exposé cette année au Salon du Champ-de-Mars, et dont notre Revue a alors donné la reproduction.

* * *

On vient de placer au Panthéon les dernières peintures de M. Humbert qui doivent compléter, avec les nouvelles compositions de M. Puvis de Chavannes, la décoration du monument.

* * *

La Société des Artistes Français et la Société Nationale des Beaux-Arts, contraintes d'habiter l'une près de l'autre au printemps, ont décidé d'établir entre elles des relations de bon voisinage. Moyennant un droit d'entrée unique d'un franc, les visiteurs pourront pénétrer d'un Salon dans l'autre. Il en est ainsi à Florence, où l'on passe des Uffizi au Pitti par l'interminable couloir du Ponte-Vecchio, que tous les amateurs connaissent; et voilà une comparaison qui est bien faite pour exhorter nos artistes au chef-d'œuvre.

Et cependant, les peintres de fleurs et de natures mortes ne se sentent pas ravis de cette perspective : ils viennent d'organiser une société nouvelle, *la Flore*, qui projette une Exposition dans la Galerie Georges Petit.

* * *

L'Allemagne organise à Dresde une Exposition nationale des Beaux-Arts pour 1906. On y choisira sans doute les œuvres qui devront représenter l'Allemagne, l'année suivante, à notre Exposition de Paris.

EXPOSITIONS OUVERTES

PARIS

Galerie des Artistes Modernes (Chaine et Simonsohn), 10, rue Caumartin : *Exposition des Six* MM. Aubert, Alexandre Charpentier, Dampt, Moreau-Nélaton, Plumet, Tony Selmersheim). — Exposition de la Collection Danton : papillons diurnes et nocturnes.

Galerie Georges Petit : Exposition de l'*Internationale*. — Exposition des grès flammés de Dalpayrat et Lesbros.

A la Plume, *Salon des Cent*, 31, rue Bonaparte. Exposition d'ensemble.

Exposition de l'œuvre de J. Baric, 251, rue Saint-Honoré.

Exposition des œuvres de M. Eugène Vail, Galerie Mancini, 47, rue Taitbout.

DÉPARTEMENTS

ANGERS. — VIIIe Exposition de la *Société des Amis des Arts*.

CALAIS. — Exposition d'aquarelles organisée par la *Société des Amis des Arts*.

ÉTRANGER

BRUXELLES. — *Cercle Artistique*, Exposition des œuvres de MM. Jacoby et Vautier.

BRUGES. — XXe Exposition du *Cercle Artistique*.

LONDRES. — *Société Royale des Artistes Britanniques*.

LONDRES. — *Institut des Peintres à l'Huile*.

LONDRES. — *Nouveau Club d'Art Anglais*.

MANCHESTER. — Galerie d'Art de la Cité, exposition d'Automne.

BIRMINGHAM. — *Société Royale des Artistes*.

BRISTOL. — *Académie des Beaux-Arts*.

DOUVRES. — École municipale d'Art.

DUSSELDORF. — Exposition internationale de Lithographie, au Musée d'Art industriel.

EXPOSITIONS PROCHAINES

PARIS

Galerie Georges Petit : du 1er au 22 janvier 1908, Exposition des *Femmes-Artistes*.

Du 6 au 28 janvier, Exposition des œuvres de M. Léon Hackmann.

Du 23 janvier au 6 février, Exposition de la *Société des Miniaturistes et des Enlumineurs*.

Du 14 au 19 février, première Exposition de la *Flore*, Société de peintres de fleurs et de natures mortes.

(*Pour l'annonce des Expositions suivantes à la Galerie Georges Petit, voir le* Supplément *de Novembre*.)

A la *Galerie des Artistes Modernes*, rue Caumartin : en janvier, *Union Comtoise des Arts Décoratifs* (Peinture et Sculpture);

En février, Exposition de Peinture de l'Association Artistique P. M. P. (Peinture. Musique. Poésie.)

En février-mars, Exposition d'Aquarelle et Dessin de l'Association P. M. P.

Société de l'Art précieux de France, première Exposition en avril 1898.

DÉPARTEMENTS

PAU. — 34e Exposition annuelle de la *Société des Amis des Arts*, du 15 janvier au 15 mars 1898.

NANTES. — *Société des Amis des Arts*, Exposition sur invitations, du 15 janvier au 27 février 1898. Secrétariat : 10, rue Lekain, à Nantes.

BORDEAUX. — 40e Exposition de la *Société des Amis des Arts*; ouverture le 1er février 1898. Envoi du 5 au 10 janvier. — Les ouvrages envoyés de Paris par les *Artistes invités* devront être remis, sans emballage, du 1er au 5 janvier, chez M. Toussaint, 13, rue du Dragon.

LYON. — Exposition annuelle de la *Société Lyonnaise des Beaux-Arts*. Ouverture le 25 février 1898.

ÉTRANGER

LONDRES. — Exposition de la Société des Aquarellistes, du 17 janvier au 5 février 1898.

GLASGOW. — *Institut des Beaux-Arts* (janvier 1898).

MONTE-CARLO. — VIe Exposition des Beaux-Arts, de janvier à avril 1898.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Exposition des Artistes anglais. Ouverture le 20 janvier 1897, dans le Palais de la Société d'Encouragement aux Beaux-Arts.

LEEDS. — Exposition de printemps.

SOUTHAMPTON. — Exposition de la *Société d'Art*.

BRUXELLES. — 3e Geste des *Salons d'Art*, en février-mars 1898, à la *Maison d'Art*.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Exposition internationale d'Art en mars 1898.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Exposition italienne d'Art contemporain, du 15 mars au 30 avril 1898.

BERLIN. — Exposition de la Société des Femmes peintres (*Verein des Kunstlerinnen und Kunstfreundinnen*), en mars 1898.

TURIN. — Exposition générale italienne à Turin en 1898.

TURIN. — Exposition d'art religieux italien. Envoi des objets du 1er au 15 mars 1898.

VIENNE. — Exposition internationale des Beaux-Arts, au Künstlerhaus, d'avril à juin 1898.

BARCELONE. — IVe Exposition des Beaux-Arts et des Arts appliqués à l'Industrie artistique, du 23 avril au 29 juin 1898. Dépôt des œuvres, du 15 au 31 mars 1898.

CONCOURS

PARIS

Concours ouvert par la *Revue Encyclopédique* pour un *menu illustré*. — Envoi avant le 31 décembre.

Concours ouvert par la maison Touchard, 5, rue Charlot, entre les artistes français, pour le modèle d'une médaille. Sujet : « Dieu protège la France. » Il sera décerné cinq prix, de 1,000 à 100 francs. Remise des projets du 24 au 27 janvier 1898. — Demander le programme à la Galerie Georges Petit.

Concours Achille Leclère (Académie des Beaux-Arts). Sujet : « La salle centrale d'un établissement thermal. » Le prix décerné sera de 1,000 francs. Demander le programme au Secrétariat de l'Institut, à partir du 23 décembre.

DÉPARTEMENTS

NANCY. — Le concours pour les cartons de vitraux de Notre-Dame de Bonsecours, dont nous avons donné l'avis dans notre dernier *Supplément*, est ajourné à une époque indéterminée.

LYON. — Concours pour un Lycée de Jeunes Filles. Dépôt des projets avant le 1er mars 1898.

REIMS. — Concours pour la transformation des promenades, entre la place de la République et le Parc de la Patte d'Oie. Demander le programme au Maire de Reims. Envoi des projets avant le 1er mars 1898.

ÉTRANGER

BRUXELLES. — Concours de l'*Académie Royale*, limités aux artistes belges (Voir notre *Supplément* d'Octobre.)

BERKELEY (Californie). — Concours ouvert aux architectes du monde entier pour la construction de l'Université de Californie. (Voir le *Supplément* de Novembre.)

BIBLIOGRAPHIE

La Librairie Centrale des Beaux-Arts met en vente la première livraison de l'*Animal dans la Décoration*, qui comprendra soixante planches en couleurs de M. M.-P. Verneuil, pour lesquelles M. Eugène Grasset a écrit une préface. Chaque livraison mensuelle sera composée de six planches. Nous nous bornons aujourd'hui à signaler l'apparition de cet important ouvrage, auquel nous consacrerons prochainement une étude spéciale, accompagnée de reproductions.

* * *

Chez l'Éditeur Henri Laurens paraît un autre volume de M. Verneuil. *Dictionnaire des Symboles, Emblèmes et Attributs*. Un semblable répertoire n'est pas sans utilité pour aider la mémoire des artistes et leur permettre de meubler leurs compositions des attributs dès longtemps consacrés à leur sujet. Il ne faudrait pourtant pas en user sans modération, et il semble que l'auteur lui-même aurait dû s'en tenir davantage à un *symbolisme naturel*, pour ainsi dire, et ne prêter, par exemple, aux emblèmes floraux que la signification que prennent d'elles-mêmes

pour nous leur silhouette et leur allure, ou la qualité de leur coloration ou de leur parfum. Il paraît bien dangereux pour l'art de s'engager dans les arcanes d'un *langage des fleurs*, et l'on ne conçoit guère qu'une œuvre d'art ne puisse être comprise qu'après que l'on en a traduit les accessoires à coups de dictionnaire : ce serait ramener fâcheusement parmi nous l'initiation nécessaire à une science du blason. Mais ces réserves n'en laissent pas moins subsister l'excellence de toute la partie archéologique de cet ouvrage, qui rendra vraiment service.

***

A relever dans le numéro de Décembre du *Studio*, une intéressante étude de notre compatriote M. Gabriel Mourey sur *Auguste Lepère*. L'auteur y apprécie d'une façon fort juste la technique si franche de l'artiste, sa compréhension si exacte des ressources de la gravure sur bois et de ses moyens d'expression. Notons encore dans la même livraison un article de M. Tor Edberg sur le *Prince Eugène de Suède*, qui a contribué à ramener dans la peinture de paysage de son pays une note et une saveur nationales. Le *Studio* insère en outre quelques études préparatoires pour l'illustration des Poèmes de Browning, par Byam Schaw, et M. Gleeson White y étudie l'art de William Nicholson : deux artistes dont nous parlions ici même le mois dernier.

***

Les Médailleurs français, depuis 1780, par Roger-Marx. — *Société de Propagation des Livres d'art*. — M. Roger-Marx publie aujourd'hui dans une élégante plaquette (quel mot heureux puisqu'il s'agit de médailles !) la notice historique qu'il avait consacrée aux *Médailleurs français* au moment de l'Exposition de 1889, qui fut pour eux l'époque climatérique de leur développement.

C'était, lors de cette première apparition, comme une sorte d'introduction préliminaire destinée à préciser dans l'esprit du public les grandes lignes du tableau récapitulatif de l'histoire de la médaille pendant cent ans, tableau soigneusement et savamment composé par M. Roger-Marx lui-même.

Cette plaquette n'est donc, à vrai dire (l'auteur nous en prévient en nous annonçant de plus importants travaux), qu'un exposé succinct permettant « d'embrasser, dans un regard unique, l'évolution de la glyptique au XIXe siècle ».

Mais si condensé qu'il soit, cet « exposé » est loin d'être un résumé rapide et superficiel, une de ces hâtives préfaces, comme en ont pu écrire sur le même sujet des admirateurs d'occasion, imparfaitement renseignés. La notice de M. Roger-Marx a le caractère d'un véritable petit précis historique, exact et impartial, sûrement informé, suivant avec souplesse les vicissitudes de la médaille durant les périodes agitées de notre histoire contemporaine qu'elle est chargée d'illustrer, établissant nettement les causes de relèvement ou de décadence, caractérisant avec une brièveté éloquente et nerveuse le talent des principaux artistes.

Cette étude commence avec la fièvre révolutionnaire qui, dans son exaltation enthousiaste, avec cette foi immesurée dans l'aurore nouvelle qui se lève, jette au creuset, pour consacrer chacune de ces heures précipitées de triomphe et d'espoir, les canons des victoires, les verrous de la Bastille, les cloches des couvents. C'est une heure unique, où de toutes parts s'improvisent des médailleurs de hasard, à laquelle il ne manque que des hommes de génie. Il ne se rencontra, par malheur, nous expose M. Roger-Marx, pour fixer tous ces événements héroïques, que les ci-devant graveurs du Roi que la Révolution « troublait dans leurs habitudes d'esprit, comme dans leur mode de travail. » C'est Duvivier qui se rattache à l'ancien régime, Dupré qui essaie de se mettre au goût du jour, Gatteaux et Droz, les artistes de transition, qui nous conduiront à la période impériale toute entraînée, sous l'inspiration de Vivant Denon, dans le pastiche étroit et littéral de l'antique. La Restauration marque un véritable abaissement de la glyptique, qui fait peu à peu de longs et presque insensibles efforts pour se relever, dans la médaille ou la monnaie, avec Michaut, Barre, Domard, Bovy.

La deuxième République crée l'intéressante figure d'Oudiné dont M. Marx fait valoir toute l'importance, tant par son œuvre originale que par son intelligence de l'avenir de son art et par son enseignement. C'est l'aube de la renaissance qu'apprêtent déjà, de leur côté, les sculpteurs, qui créent dans leurs médaillons fondus, un lien entre la statuaire et la glyptique, inoculant à ce dernier art la chaleur et la vie. Après Barye, Pradier, David d'Angers, qui doit sûrement à ses médaillons sa meilleure part de gloire, après les romantiques, A. Moine, Préault, Jehan du Seigneur, après Rude et Carpeaux, M. Roger-Marx nous arrête avec attention sur Chapu. Car nous voici arrivés aux origines immédiates de la période actuelle. Chapu et Degeorge, Ponscarme, dont le portrait « aujourd'hui historique » de Naudet est toute « une révolution », voici les prédécesseurs directs des grandes figures contemporaines : Chaplain et Roty. Comme on le pense, M. Roger-Marx s'étend avec un plus vif intérêt sur cette période encore vivante ; bien plus, il a tenu à mettre son ancienne notice au courant, en nous annonçant jusqu'aux plus jeunes talents dont on vient de saluer l'apparition. Et ce qui ajoute à cet historique un attrait particulier qui en fait comme un guide de l'amateur de médailles, ce sont les documents annexes très précieux, comme ceux qui donnent la liste des coins appartenant à la Monnaie ou au Ministère des Beaux-Arts, et le catalogue de la collection des médailles du Luxembourg.

Ce livre vient, en même temps, bien à point, au moment où — homme heureux qui a vu se réaliser un de ses rêves les plus chers — M. Roger-Marx peut voir circuler entre des mains avides, sous des yeux curieux et charmés, cette nouvelle monnaie que nous devons à sa ténacité et à sa persévérance, cette première monnaie de notre temps de profondes semences et d'orgueilleux espoirs qu'elle symbolisera pour la postérité, répandant partout, dès à présent, sa propagande d'un enseignement à la fois esthétique et moral.

L. B.

Avis à nos lecteurs

Nos suppléments comporteront à l'avenir des rubriques ayant pour but d'être utiles à nos abonnés et lecteurs et de les mettre, suivant leur désir, en rapport les uns avec les autres.

C'est ainsi que nous insérerons dans ces pages supplémentaires une petite correspondance dans laquelle nous répondrons à toutes les demandes de renseignements relatives à l'art et à la décoration : Demandes de dessinateurs, de modèles nouveaux, de projets de meubles, étoffes, papiers, vitraux, céramique, etc.; devis d'exécution pour mobiliers et installations complètes, ventes ou achats d'objets d'art, estampes, curiosités, etc.

Adresser la correspondance à l'administrateur de *Art et Décoration*, 13, rue Lafayette, Paris.

Les réponses aux demandes de renseignements sont gratuites. Les insertions relatives aux *offres* ou *demandes* de dessinateurs, modèles, ventes ou achats d'objets d'art, auront à acquitter un droit d'insertion de 20 centimes par mot, payable par mandat ou timbres-poste accompagnant l'ordre d'insertion.

La Coquetterie Masculine

Les parfums sont une des nécessités de la vie moderne. Autrefois c'était un goût, aujourd'hui c'est un besoin. Les femmes en raffolent, et les hommes ne les détestent pas. Mais ici, comme partout, les préférences se partagent selon les sexes. Les femmes aiment les senteurs troublantes et suggestives. Les hommes, plus simplistes, recherchent surtout dans leurs parfums des qualités hygiéniques. Ils leur demandent les vertus toniques et reconstituantes réclamées par cette vie à outrance de notre âge de fièvres et de luttes.

A ce point de vue, l'homme du monde, lui aussi, a des raffinements qui lui permettent de lutter avec la coquetterie féminine, la plus délicate et la plus recherchée.

Dès le matin, il court à son *tub*, ou à cette douche froide que les Anglais appellent le *bain de pluie*, suivi, ou, pour mieux dire, complété par la friction au gant de crin, que stimule encore la virtuosité de l'Eau de Cologne des grandes marques. Nous les nommerons tout à l'heure. Ce révulsif merveilleux, recommandé par tous les docteurs, rend leur souplesse aux muscles et leur vigueur aux nerfs.

Cette journée hygiénique, commencée par le *tub*, qui prépare aux fatigues des sports, se termine par la friction au Hammam, qui les répare. Cette friction, précédée par un passage à vapeur, réclame l'emploi d'une des trois *Eaux* de Cologne mises en circulation par Guerlain : — Eau de Cologne ambrée, très suave; Eau de Cologne Russe, qui fait pâlir la vieille dynastie des Farina; Eau de Cologne Hégémonienne, qui, comme son nom l'indique, commande à toutes les autres et les surpasse.

Pour les hommes, comme pour les femmes, le savon est un des grands *desiderata* de la toilette. Il y en a tant de mauvais et si peu de bons. Le choix du gentleman dans le mouvement se portera invariablement sur le *Sapoceti*, — qui est bien l'idéal des savons, — onctueux et doux, exempt de tous les principes nuisibles qui attaquent la peau et l'irritent.

Si quelques gouttes de l'Hégémonienne, versées dans l'eau tiède, donnent pour le visage la plus agréable des lotions, le *Cochlearia* offre à l'homme du monde, soigneux de sa bouche comme il doit l'être, le produit tout à la fois le plus agréable et le plus sain, — grâce à sa composition purement végétale, — pour la conservation des gencives et l'entretien des dents, dont il respecte l'émail, en avivant encore l'éclat de ses lueurs nacrées.

L'homme comme il faut aime les parfums sur lui, dans son linge, sur son mouchoir. Mais ici encore, ici surtout, il est sobre et discret, difficile dans son choix. Il ne se déterminera qu'après un pèlerinage au numéro 15 de la rue de la Paix, et, au milieu des exquises créations de Guerlain, il choisira le *Jardin de mon curé*, dans lequel se concentrent tous les aromes du printemps, ou *Gavotte*, la plus délicieuse des essences à laquelle un sultan ami des fines essences et des séductions odorantes puisse jeter le mouchoir.

Consuelo.

LA CÉRAMIQUE ET LA VERRERIE D'ART

Le Grand Dépôt, 21, rue Drouot

Toujours en avant! C'est la devise de cet établissement modèle.

Fondé en 1862 par M. Emile Bourgeois, le Grand Dépôt est promptement arrivé à une renommée universelle, et à une importance commerciale si justement appréciée dans la double branche de la céramique et de la cristallerie, qu'il n'est pas une seule grande manufacture en France ou en Angleterre qui ne lui offre la primeur de ses créations.

Mais sa clientèle toujours croissante lui a imposé l'obligation de développements devenus indispensables, qu'il a réalisés en donnant à ses aménagements une perfection pratique absolue.

Le Grand Dépôt, c'est un palais élevé à la céramique et à la cristallerie.

L'habile organisateur du Grand Dépôt n'aurait pas achevé son œuvre, si l'on n'avait pu trouver chez lui les productions si intéressantes, si curieuses et si originales de celui qui tient aujourd'hui une si grande place dans notre art industriel, Emile Gallé, qui travaille avec une égale supériorité le verre, la terre et le bois. L'artiste génial modèle l'argile comme un petit-fils de Palissy; grâce à des connaissances chimiques très rares chez un homme qui n'est pas un professionnel, grâce aussi à certains agents nouveaux, qu'il a le premier mis en œuvre, Emile Gallé a obtenu dans le cristal des effets de coloration inconnus avant lui..., des fusions de couleurs, des mélanges de tonalités dont on n'avait pas même le soupçon ; des figurations étranges, saisissantes dans leur vague indéterminé, et se détachant sans sécheresse au milieu de l'ambiance de fonds indéfinissables, mystérieux, et aussi étonnants que ces figures mêmes.

Un instinct artistique infaillible, un tour de main d'une habileté surprenante ont fait d'Émile Gallé le maître du bois, comme il était déjà le maître de la terre et du verre. La ligne de ses meubles échappe à toutes les combinaisons trouvées avant lui, et il en invente de nouvelles, que personne n'ose imiter, et qui sont charmantes; ses tables, ses buffets, ses étagères, sont des poèmes rythmés par son cerveau, et il trouve des symphonies de couleurs, dont les notes lui sont données par nos essences forestières. La nature est pour lui matière à poésie, parce qu'il l'imprègne de son âme. Une collection d'œuvres d'art n'est pas complète aujourd'hui, si l'on n'y trouve pas la signature de Gallé. Le Grand Dépôt en offrira un joli choix à sa clientèle; car il a consacré dans son temple une chapelle au maître nancéen. Un traité spécial, un engagement d'honneur interdit à l'artiste le droit de reproduire plus de quatre fois les objets devenus la propriété du Grand Dépôt. L'acheteur n'aura donc pas à craindre la vulgarisation de l'œuvre qu'il aura choisie, et dont la rareté doublera pour lui la valeur.

BINDING SECT. APR 10 1980

N
2
A45
t.1-2

Art et décoration

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY